

الهيئة العامة للتأليف والنشر  
دار الكاتب العربي

المكتبة  
الثقافية  
العدد ٢٢٦

# الذراع مقول في الأدب المعاصر

بقلم  
يوسف الشاروني





الكتبة الثقافية

جامعة حرة

٢٢٦

الرامعقول في الأدب المعاصر

بقلم

يوسف الشاروني

دار

الكاتب العربي

الهيئة العامة للتأليف والنشر

( دار الكاتب العربي )

١٩٦٩



## الجنود التاريخية لأدب اللامعقول

سواء رضىنا عما يسمى بأدب اللامعقول أو رفضناه فهو ظاهرة أدبية موجودة ، علينا أن نعلل ظهورها ونتقصي أسبابها وجذورها . فمن المعروف أنه منذ أواخر القرن التاسع عشر ، بدأت تظهر حركات جديدة فى الموسيقى والفنون التشكيلية فى الغرب تهدف الى تحطيم المتعارف عليه من طرق التعبير فى هذين الفنين بحثا عن وسائل جديدة للتعبير ، وقد تعددت هذه المذاهب أو المدارس ما بين تأثرية وحوشية وتكعيبية وتجريدية وتعبيرية وسريالية ٠٠ الى آخر هذه المدارس التى ظهرت فى الفن التشكيلى ، كما ظهرت مدارس مماثلة فى

الموسيقى مثل التأثرية والتجريدية والكلاسيكية الجديدة واللامقامية وتعدد المقامات ثم ما يعرف بالموسيقى الالكترونية ... الى آخر هذه المدارس التى يمكن ان نضمها جميعا فيما أميل الى تسميته بمحاولات تحطيم قواعد المنظور ، وهو رد فعل للايمان بالعقل والمنطق ، وهو الايمان الذى بدأ فى الظهور منذ عصر النهضة حتى ساد الحضارة الغربية بعد أن أرسى دعائمه ديكارت وبيكون وفولتير وأضرابهم من الفلاسفة والمفكرين ، ولئن تمرت عليه الرومانسية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر لقد عاد يطل برأسه من خلال المدرسة الطبيعية فى النصف الثانى من ذلك القرن .

لكن المخترعات الحديثة مثل آلة التصوير من ناحية ، والأزمات التى صاحبت تطور النظام الرأسمالى فى أوروبا من ناحية أخرى ، دفعت بالفن الى البحث عن وسائل جديدة وميادين جديدة للتعبير . وكان ذلك قد صاحب ظهور عدد من المفكرين كان لهم اثر ضخم فى تطوير الأفكار لا سيما منذ نهاية القرن التاسع عشر . وبالرغم مما يبدو من تناقض أو اختلاف بين بعض هؤلاء المفكرين الا أنهم فى مجموعهم شاركوا فى تكوين تلك الخميرة التى ظهرت آثارها واضحة فى اتجاهات الفن والفكر فى القرن العشرين . وكان ما يجمع بين تفكير هؤلاء جميعا هو زلزلة الايمان بقداصة الانسان وقداصة معتقداته الموروثة .

فكما أزعج كوبرنيكوس ( ١٤٧٣ - ١٥٤٣ م ) أصحاب السلطة في بداية عصر النهضة حين أعلن أن الأرض ليست مركز الكون ، مما حطم بالتالى إيمان الإنسان بأهميته وأن الأرض التى يعيش عليها ليست إلا كوكبا من مجموعة الكواكب التى تدور حول الشمس ، كذلك فعل نيتشة فى القرن التاسع عشر ( ١٨٤٤ - ١٩٠٠ م ) حين أطلق صيحته اللاحادية للحضارة الأوروبية ، بينما كان المفكر الدنماركى المؤمن سورين كيركجورد ( ١٨٢٣ - ١٨٥٥ م ) قد سبقه الى اكتشاف خلو العالم من المعنى ، وأعلن ثورته على فكرة المذهب فى الفلسفة قائلا انه لا يمكن أن يكون هناك بالتالى مذهب فى الوجود ، وفرق بين البحث عن المعانى المجردة وبين معاناة الانسان لتجربة وجوده ، فهناك فارق بين أن أبحث فى « الموت » بوصفه عاما مجردا ، وبين أن أبحث فى « أنى أموت » ، وسمع العالم فى منتصف القرن التاسع عشر كيركجورد وهو يتحدث عن الحرية والاختيار والمخاطرة والقلق .

وفى القرن نفسه أعلن داروين ( ١٨٠٩ - ١٨٧٢ م ) ، عن نظريته فى التطور وأن الانسان ليس الا تطورا عن كائن ذى خلية واحدة ، بينما أعلن كارل ماركس ( ١٨١٨ - ١٨٨٣ ) أن الظروف المادية والدوافع الاقتصادية - وليست الروحية - هى المحرك الرئيسى للتاريخ . أما فرويد ( ١٨٥٦ - ١٩٣٩ م ) فقد أعلن من بعدهما أن

الرغبات الجنسية المكبوتة في الطفولة هي أبعد العوامل تأثيراً في الحياة الانسانية وأنها تكون وراء علاقات انسانية نقدسها مثل علاقة الابن بأمه والبنت بأبيها .

ومن أهم ما قام به فرويد استكشاف عالم الحلم وتعليل ما يبدو عليه من تشويه . . وتتلخص أهم أسباب التشويه في أحلامنا عند فرويد في النقاط الآتية:-

١ - وجود الرقيب أو الأنا الأعلى مما يترتب عليه تعريف أسلوب الحلم بأنه أسلوب الحذف ، والحذف المخل ، بحيث ان معرفة رمزية المحذوف لا تقل أهمية عن المصرح به ان لم تزد عنه خطراً . وانت اذا تحدثت وشعرت بأن هناك رقيباً على كلماتك كان أول ما تعتمد اليه هو الحذف واستخدام الألفاظ في غير مواضعها . وإذا كان هناك تعريف يجمع بين ضروب الأشكال البلاغية كالمجاز المرسل والكناية أو ما إليها ، فذلك كونها استعمالاً للألفاظ في غير مواضعها . والاسراف في الحذف وفي استخدام الصور البلاغية ، يؤدي الى تشويه العمل الأدبي . (١)

٢ - وجود نقد أو سخرية أو استخفاف أو استنكار في عمل الحلم . (٢) واللا معقولية على ذلك أحد المناهج التي يتوسل بها عمل الحلم الى تصوير التناقض بجانب المناهج الأخرى . (٣) .

٣ - أن يكون أول حلم في سلسلة أحلام متناظرة . ذلك أن جميع الاحلام التي ترد في الليلة الواحدة يؤلف



محتواها جزءا من كل واحد ، ويغلب أن يكون أول هذه  
الاحلام المتناظرة اكثرها تشويها واستحياء ، بينما تزيد  
اللاحقة ثقة وتميزا (٤) .

اما أبرز الوسائل التى يتم بها هذا التشويه فهى :  
١ - قلب المعنى ، وقد أدركت العامة ذلك فجرت  
على تفسير الحلم بضده .

٢ - قلب الترتيب الزمنى ، أى تصوير خاتمة حدث  
أو عملية فكرية فى صور الحلم على حين ترجأ الى نهايته  
المقدمات التى بنيت النتيجة عليها أو العلل التى نجم  
الحدث عنها (٥) .

٣ - وجود جمل مستعارة معا من أنحاء شتى فى  
أفكار الحلم من غير رصد أو واسطة (٦) .

٤ - تنكر النشاط النفسى فى صور عتيقة من صور  
التعبير مما يعرف بالنكوص ، حيث أن الأفكار الكامنة فى  
الحلم لا تجد الوسائل اللفظية المختلفة التى تستعمل  
عادة للتعبير عن العلاقات الدقيقة بين الأفكار كحروف  
الجر والعطف وطرق تصريف الأسماء والأفعال ، ومن  
ثم لا يمكن التعبير الا عن المادة الخام للفكر كما يحدث فى  
اللغات البدائية غير المتصرفة ، وعلى هذا فان ما يبقى من  
الأفكار الكامنة فى الحلم يبدو متناقضا غير ملتئم لأنه ينتج  
عن نكوص فى الجهاز النفسى الى عهود ماضيه  
مندرس (٧) .

ثم جاء أينشتين ( ١٨٧٠ - ١٩٥٥ م ) ليعلن أننا يجب ان نضيف الزمان بعدا رابعا في حساباتنا الرياضية مما يترتب عليه نسبية معلوماتنا ، فسرعة القطار بالنسبة لى وأنا واقف على الارض غير سرعته بالنسبة لراكب فى قطار يتحرك فى اتجاه مضاد او قطار يتحرك فى الاتجاه نفسه بسرعة اقل او اكثر .

والواقع ان اضافة الزمان لم يكن هو الذى ميز النظرية النسبية فحسب ، بل هو الذى ميز الاتجاه الفكرى فى القرن التاسع عشر بوجه عام عن طريق الايمان بفكرة التطور ، فالتطور ليس الا حركة المكان وتغيره فى الزمان ، لهذا اعتبر المنطق الأرسطى الذى لا يمكن تطبيقه الا فى حالة السكون منطقا ناقصا أكمله منطق هيجل ( ١٧٧٩ - ١٨٣١ م ) القائم على الجدل ، فمنطق أرسطو مثلا قائم على قانون عدم التناقض وهو أن الشيء لا يمكن أن يكون هو هو وليس هو فى الوقت الواحد من جهة واحدة ، أما فى المنطق الهيجلى فالشيء يمكن أن يكون هو هو وليس هو فى الزمن المستجر ، فالرجل هو الطفل وهو ليس الطفل الذى كانه يوما ما .

وهكذا نرى داروين لا ينظر الى الانسان كما هو الآن من الناحية البيولوجية بل من خلال تطور سلسلة الكائنات الحية ، وماركس لا ينظر الى المجتمع الانسانى كما هو اليوم بل من خلال تطور المجتمعات منذ بدء التاريخ ، وفرويد لا ينظر الى الانسان من الناحية

النفسية كما هو أمامه بل على ضوء تطوره منذ طفولته .  
هؤلاء المفكرون اذن ، ومن سبق ان مهدوا لهم ،  
وكذلك من جاءوا بعدهم ممن دعموا أو طوروا أو طبقوا  
هذه النظريات ، هم الذين مهدوا - فكريا - لظهور الفن  
الحديث والأدب الحديث .

ومن ناحية أخرى أخذ أصحاب المذاهب الفنية  
الجديدة يستلهمون بدورهم أساليبهم من تلك الفنون  
التي لم يكن ينظر إليها بعين الاحترام من خلال عقلانية  
ما قبل القرن التاسع عشر لأنها لا تخضع لأساليب الفن  
المعترف بها - اذ ذلك - والتي تقوم أساسا على احترام  
المنطق والعقل . تلك هي فنون الشعوب البدائية على  
نحو ما نجد في موسيقاهم ورسومهم وتماثيلهم ، وهي  
فنون لها أكثر من وظيفة كالوظائف الدينية والسحرية ،  
ثم فنون الأطفال وأصحاب الأمراض العقلية . فهذه  
الفئات الثلاث تتفق في أنها لا تعبر عن الواقع بمعنى  
تقليده للطبيعة بل هي تهتم أولا بالحقيقة الشعورية  
وما تتضمنه هذه الحقيقة من تهويلات أو فزع أو ثورة  
أو يأس مما لا يمكن نقلها الى الآخرين لو روعى فيها  
التزام القواعد المتعارف عليها للفن التقليدي ، اعنى  
احترام قواعد المنظور ( يقابله في الموسيقى احترام نظام  
المقامات ) .

وكما تغير الوضع بالنسبة للفنان المبدع ، فقد تغير  
كذلك بالنسبة للمتلقي ، فقد كان من المفروض ان يكون

ادراك العمل الفنى واحدا بالنسبة لجميع المتلقين ما دام نجاحه أو فشله يقاس بمدى انطباقه على الصورة الطبيعية السابقة على العمل الفنى . أما فى الفن الحديث فقد أصبح العمل الفنى الواحد يتعدد ادراكه بقدر تعدد متلقيه ، ذلك لأنه أصبح أكثر اتصالا بعالم المشاعر الداخلية ، وهو عالم أقل خضوعا لقوانين العقل وقواعد المنظور المتفق عليها ، بحيث لا يفرض على المتلقى ادراكا محددا ، بل يتيح له فرصة تذوق العمل الفنى بوسائل تتجاوز مجرد الحواس الخارجية وتتصل بدورها بالعالم الداخلى للمتلقى . ولهذا فلو كان الوضوح هدف الفن التقليدى فقد أصبح الغموض يشكل خاصية من خصائص الفن الحديث .

وما أن نكب العالم بالحرب العالمية الأولى فى هذا القرن حتى كانت العدوى قد انتقلت من مجال الفنون التشكيلية والموسيقى الى الأدب ، فدعمت مدرسة المونولوج الداخلى نفسها عن طريق جيمس جويس ( ١٨٨٢ - ١٩٤٤ م ) وفرجينيا وولف ( المتوفاة عام ١٩٤١ م ) بعد أن مهد لهما أمثال مارسيل بروست ( ١٨٧١ - ١٩٢٢ م ) ، كما ظهر أصحاب المدرسة السريالية فى الأدب الفرنسى ، وعلى رأسهم أندريه بریتون ولوى أراجون وبول الوار ، كما أخذ ماكس برود ينشر مؤلفات فرانتز كافكا ( ١٨٨٣ - ١٩٢٤ ) بعد وفاته وتوصيته باحراقها ، لنقرأ فيها أدبا يسوده جو كابوسى .

وهكذا سار الفن والعلم جنباً الى جنب في استكشاف عالم ما وراء الحواس الانسانية ، فكما أن العالم بدأ يستكشف بمكرسكوبه وتليسكوبه ( أو بمجهره ومقرايه ) ما لم يكن في استطاعته أن يستكشفه بحواسه الخمس في عالمه الدري أو الفلكي ، كذلك بدأ الفن بمدارسه ومذاهبه الحديثه يستكشف ما يضطرم به العالم الداخلى للانسان وهو ما لم يكن في استطاعته أن يستكشفه بمدارسه ومذاهبه التقليدية السابقة . فالفرق بين ما استطاع أن يستكشفه الفلكي في مصر القديمة وما يستطيع أن يستكشفه فلكيو اليوم مشابه للفرق بين اوديسية هو ميروس واوديسية جيمس جويس ، وكالفرق بين قصة نقرؤها في ألف ليلة وليلة وقصة نقرؤها لفرجينيا وولف اوفرانز كافكا . فكانما الفن بدأ ينظر بدوره الى داخل الانسان بمقرايه أو مجهره الفنى ليستكشف هذا العالم الخفى عندما تتضخم دقائقه ويقترب بعيدة . وهو يطالب المتذوق ببذل جهد مشابه ومن خلال أدوات مشابهة أو طاقات نفسية وثقافية وجمالية مشابهة من أجل مشاركته فيما أبدع . وهكذا يتلاقى العلم الحديث الذى يبدو انه يقوم على الايمان المطلق بالعقل ، والفن الحديث الذى يبدو انه يقوم على اساس الثورة على مقاييس هذا العقل . والفرق بين العالم والفنان أن العالم يخبرنا بما استكشفه من خلال ادواته ، أما الفنان فيطالبنا بأن نشاركه رؤياه ، لأنه لو اعتمد على الخبر فقد صفة الفن .

ومنذ قيام الحرب العالمية الأولى حتى وقتنا الحاضر تعددت الاتجاهات الأدبية والفنية الثورية في أوروبا الغربية ، مرت خلالها شعوب تلك القارة بمحنة نظم الحكم الدكتاتوري ، ومحنة الحرب العالمية الثانية ، واختراع القنبلة الذرية والقنابل فاعلا على مدينتي هيروشيفا وناجازاكي باليابان ثم تهديد العالم بقنابل أشد فتكا ، وافلاس النظام الرأسمالي وما صحبه من تقلص هيبة الرجل الأوروبي بتقلص نفوذه الاستعماري ، وخيبة الأمل في نظام الحكم الشيوعي بالاتحاد السوفيتي بسبب أرهاق ستالين اسموي ، وهو الأرهاق الذي أدانه وندد به زعماء السوفيت أنفسهم فيما بعد .

ويمكن تقسيم هذه الاتجاهات الى ثلاثة بوجه عام على أساس العلاقة بين الشكل والمضمون . أولها اتجاه ينتمي بأسلوبه الى اللامعقول لكنه ذو هدف معقول ، فهو بالرغم مما يبدو عليه من فوضى تعبيرية لا يزال فنا هادفا معلنا انه يحطم كي يبنى عالما أفضل ، فهو اذن نتيجة تمرد اجتماعي . ومن المدارس التي تمثل هذا الاتجاه المدرسة السيريالية فيما بين الحربين العالميتين الأخيرتين . فقد أعلن أصحابها أكثر من مرة أن هناك خلافا قائما في البناء الاقتصادي للمجتمع البرجوازي ، ومن غير المستطاع الاهتداء الى قاعدة مرضية للفن داخل ذلك الشكل القائم للمجتمع . ويقارن أندريه بريتون بين حركة السيريالزم والحركات الثورية الأخرى قائلا :

اسمحوا لى أيها الثائرون المضطربو الرعوس أن أقول انى لا أستطيع فهم السبب الذى يلزمنا أن نحجم عن تناول مشاكل الحب والحلم والجنون والفن والدين طالما ننظر الى هذه المشاكل من نفس الزاوية التى تنظرون منها الى الثورة .

ولكن الثورة ليست غاية فى ذاتها ، بل غايتها الجمع بين الواقع الداخلى اى ما يقع فى النفس ، والواقع المحيط بنا على أساس أنهما عنصران فى عملية توحيد تنتهى بأن يصبحا شيئاً واحداً ، ذلك لأن تضارب الواقع الداخلى والواقع المحيط داخل النظام القائم للمجتمع الحاضر هو السبب فى شقاء الانسان وتعاسته . فلا معقولية الشكل فى المدرسة السريالية لا تتضمن الايمان بلا معقولية الوجود بل ان العكس هو الصحيح ، وليس أدل على ذلك من أنها تستلهم ماركس وفرويد أبعد المفكرين عن الايمان بلا معقولية الوجود ، فقد كانت مهمة ماركس تعقيل التاريخ اى ابعاد عامل الصدفة فى تطوره واكتشاف قوانين هذا التطور وحتميتها ، وبالمثل كانت مهمة فرويد تعقيل الحياة النفسية للانسان وابعاد الصدفة من جميع مظاهرها حتى النسيان وفلتات اللسان والنكت ، واكتشاف القوانين التى تخضع لها تلك الحياة فى جميع حالاتها من نوم ويقظة وعقل وجنون .

اما الاتجاه الثانى فقد كان اللا معقول لدى أصحابه فى الوجود نفسه ، لكنهم عبروا عن هذه اللامعقولية فى شكل

معقول ، وذلك على نحو ما نجد عند البير كامو ( ١٩١٣ - ١٩٦٠ م ) . ان البير كامو يتجاوز التمرد الاجتماعى الذى تنبع منه المدرسة السيرىالية الى تمرد ميتافيزيقى ، لا سيما فى مرحلته الفكرية المبكرة التى عبر عن فلسفته فيها فى كتابه أسطورة سيزيف ( ١٩٤٣ ) وفيها نشر قصة الغريب ( ١٩٤٢ ) ومسرحيتى « سوء تفاهم » ( ١٩٤٤ ) وكاليجولا ( ١٩٤٥ ) ، وهو تمرد ينبع من وقوف الانسان وجها لوجه امام مصيره حين يكتشف ان مآله الموت وما يتبع ذلك من شعور بعبث الحياة .

وقد اوضح كامو نفسه هذين النوعين من التمرد : تمرد الانسان على حاله من حيث هو عبد ذليل ، وهذا هو التمرد التاريخى ، وتمرد الانسان على حاله من حيث هو انسان ، وهذا هو التمرد الميتافيزيقى . واذا كان محور التمرد التاريخى هو تساؤل الانسان : هل أقتل الآخرين ؟ فان محور التمرد الميتافيزيقى هو : هل أقتل نفسى ؟ ولا معقولية الحياة تشمل كلا التمردين . فكامو يرى أن كل الثورات التاريخية أفضت فى النهاية الى الثورة على المبادئ التى بدأت فنادت بها . انها تبدأ بالدعوة الى الحرية وتنتهى بمصادرة الحرية ، تبدأ بالصراع ضد الشر ، وتنتهى بفرض الشر على الناس ، تمجد الانسان ثم تنكر حقه الطبيعى فى الحياة . أما التمرد الميتافيزيقى فمشكلته ليست ناتجة عن التضارب بين داخل الانسان وخارجه بسبب نظام اجتماعى معين



ويمكن حلها عن طريق ثورة سياسية أو فنية هدفها التوحيد بين هذين العالمين - كما رأينا عند السيراليين - انما علة الشعور بالعبث هنا ترجع الى تناقض بين واقعين: الواقع الأول هو هذه الرغبة المستعرة فى باطن الانسان تطلب الفهم والمعرفة وطريقها الى ذلك استكشاف القوانين التى تسير بمقتضاها ظواهر الوجود ولا سيما القانون الأعلى الذى تخضع له تفاصيل الوجود المادية والمعنوية ، أما الواقع الآخر فهو هذا الكون الصامت الذى يابى أن يبوح بسر له لنا ، ويرفض أن ينطوى تحت قانون شامل يرضى به العقل . انه تناقض بين واقعين : أولهما رغبة الانسان أن يكون سعيدا ، وثانيهما لا معقولة الحياة ، فكيف نوفق بينهما ؟

ومع ذلك فكأمو لا يستسلم أمام اليأس ويرفض أن يكون الانتحار حلا لهذا الاشكال ، لأن الانتحار يتضمن الاعتراف السلبي بأننا نأخذ الحياة مأخذ الجد ، وهذا يناقض الحكم بعبث الحياة ، ففقدان الأمل ليس معناه اليأس ، بل ان تجرد الحياة الانسانية من المغزى باحث على الانطلاق فى عالم من الحرية ، لا تعرف الأمل كما لا تعرف الندم ، لأنها لن تغير من وجه الوجود .

ولئن كان الاتجاه الأول قد ولد أثناء الحرب العالمية الأولى ( فقد مهدت له الدادية عام ١٩١٦ ) بينما تبلور الاتجاه الثانى أثناء الحرب العالمية الثانية ، فان الاتجاه

الثالث قد ظهر فى أعقاب تلك الحرب الأخيرة . وهو  
اتجاه ينتمى فيه الشكل والمضمون الى فلسفة واحدة .  
ان البير كامو بالرغم من ايمانه بعيب الحياة الانسانية  
لا يزال يعبر عن هذا بشكل روائى ومسرحى وفلسفى  
أقرب ما يكون الى الأشكال التقليدية ، أما أصحاب هذا  
الاتجاه الثالث فان ايمانهم بلا معقولية الوجود تتجاوز  
المضمون الى الشكل لأنهم يرون أن اللغة نفسها - أداة  
التعبير - لم تعد أداة اجتماعية فلكل انسان لغته الخاصة  
به واللغة المنطقية التى نتفاهم بها تتناقض ووجودنا غير  
المنطقى . فالتمرد يستحيل فى هذا الاتجاه الثالث الى  
تشاؤم ، وهو تشاؤم ميتافيزيقى اجتماعى معا ،  
ويعبر عن هذا التشاؤم المزدوج يوجين يونسكو أحد  
أقطاب هذا الاتجاه بقوله : اننى أشعر بأن الحياة كابوس  
مؤلم ، انظر حولك ، تجد الحروب والمآسى والكراهية  
والظلم والموت يتربص بنا من كل جانب ..

ولقد عبر أصحاب هذا الاتجاه عن تشاؤمهم  
المزدوج أسلوبا ومضمونا .. لقد أخذوا عن السرياليين  
تمردهم الاجتماعى وتحطيمهم للشكل ، وأخذوا عن  
الوجوديين تمردهم الميتافيزيقى واعلانهم عيب الوجود .  
وهذا التمرد المزدوج ألغى كل جانب ايجابى يمكن أن نعثر  
عليه لدى أصحاب الاتجاهين السابقين . فلم يعد يربط  
الانسان بأخيه الانسان أمل مشترك حتى ولو كان من  
خلال شكل متحطم كما هو شأن السرياليين ، ولا لغة

مشاركة حتى ولو كانت تدور حول عبث وجودنا  
الانسانى كما هو شأن الوجوديين . لهذا فموقفهم اقرب  
الى التشاؤم منه الى التمرد .

واذا كنا نتلمس جانبه ايجابيا فى هذا الاتجاه فهو  
أن أصحابه لا تزال لديهم القدرة على الخلق ، والرغبة  
فى أن يبلغوا الآخرين شيئا حتى ولو كان هذا الشيء هو  
صرخات اليأس ، لأن اليأس المطلق لا يولد الا الصمت  
المطلق . فالكتابة - كما يقول يونيسكو - تحد للانعزال،  
والكشف عن لا معقولية الوجود دليل على وجود احساس  
داخلى بالمعقول . يقول يونيسكو فى مقال له بعنوان  
« نقطة البداية » : اننى لا أجد أى معنى لى شيء فى  
الوجود ، واذا سألتنى اذن فلماذا تكتب ، فالجواب لأن  
محاولة فهم هذا اللامعنى ، ولا أقول الانفصال عنه ،  
هو الشيء الوحيد الذى يحمل أى معنى ، اذ من خلالها  
نحاول أن نفهم معنى الوجود .

ويقوم هذا الاتجاه على أساس عدم وجود نظام فى  
هذا العالم ، ولا يمكن أن يكون الفن الا صورة من هذا  
العالم لأنه يعكسه ويمثله ، أى أن يكون بلا شكل . ولما  
كان الشكل هو المضمون والمضمون هو الشكل ، فلا يمكن  
أن يكون الفن بلا شكل الا اذا الفى الموضوع والحدث  
والعقدة والشخصيات المنتظمة ، ومن هنا نشأت مدرسة  
« اللاقصّة » على نحو ما نجد عند أمثال آلان روب

جريه وناتالى ساروت وميشيل بوتور ، و « مدرسة  
اللا مسرح » على نحو ما نجد عند صموئيل بيكيت ويوجين  
يونسكو وآرثر اداموف فى مرحلته الأولى وجان جينيه فى  
مرحلته المتأخرة وغيرهم .

ونحب ان ننبه أخيرا الى انه قد ظهرت فى مراحل  
سابقة من تاريخ الأدب الغربى اتجاهات قامت على أساس  
مهاجمة المعقول ، لعل أشهرها قصص الرعب والفزع  
المزدحمة بعالم الأشباح والأساطير . ويمكننا ان نتخذ  
قصص ادجار آلان بو ( ١٨٠٩ - ١٨٤٩ ) نموذجا لهذا  
الاتجاه . فقد أعلن بو فى نظريته الأدبية بوضوح انه  
لا يؤمن بمطابقة العمل الفنى للواقع بل انه يرى أن  
مطابقته له عيب جسيم ، وبقدر ما يبعد وجه الشبه  
بينهما تعلو قيمة العمل من الوجهة الفنية ( ٨ ) . ومع  
ذلك فنحن نلاحظ أن ادجار آلان بو حين ثار فى قصصه  
على معقولية الحياة حرص على أن تكون ثورته مبررة ،  
وقد تم له ذلك بأكثر من وسيلة . من ذلك أن رواة  
قصصه أو أبطالها يعترفون أحيانا بما فى قصصهم من  
غرابة . أما ثانى وسائل التبرير فهى أن معظم شخصياتها  
شاذة كأن تكون على حافة الجنون أو على حافة اللاشعور ،  
مما يجعل من الطبيعى أن تكون رؤاها أقرب الى الهذيان  
وأن تضطرب أمامها قواعد المنظور . ثم هنالك ذلك الجو  
الأسطورى للأمكنة الموحشة التى يختارها المؤلف مسرحا  
لأحداثه وما بها من أثاث قديم أو متهاك ، مما يوقظ

فى نفوس سكانها وقرائها على السواء ما ترسب فى أعماقهم من مخاوف وخرافات . والى جانب طبيعة الشخصيات وطبيعة الأماكن التى يقيمون فيها فإن ظروف هذه الشخصيات تهيم لهم تلك الرؤى المفزعة وهذا العالم اللا واقعى كأن يكون هناك وباء يحتاج المدينة أو شخص حبيب الى البطل يعانى من مرض مزمن حاد يسير به نحو الفناء . . . الخ . كذلك فإن نوع الكتب التى تقرؤها هذه الشخصيات تدل من ناحية على نفسيتها فى اختيار هذا النوع من الكتب دون غيره لقراءته ، وهى من ناحية أخرى تعود فتعاون على تضخيم أوهامهم . وهكذا تختلط الحقيقة بالأوهام ، وتنتهى الى عالم لا هو بالحلم ولا هو باليقظة .

هذا التبرير هو ما يفرق بين التحرر من الرؤيا التقليدية عند كتاب مثل ادجار آلان بو ، وبين أدب اللا معقول المعاصر ، حيث انقلبت الآية فأصبح الانسان العادى هو الذى يعيش فى عالم غير عادى . وبدلاً من أن يكون تجاوز الواقع انعكاساً لرؤيا انسان شاذ لعالم سوى ، أصبح اللا معقول انعكاساً للعالم الشاذ فى رؤيا الانسان العادى فى حضارتنا . وبعد أن كان التمرد على المعقول نابعا من ذات انسانية مريضة ، أصبح اللا معقول واقعا خارج الانسان لا يتوكل على حجة أو اعتذار أو تبرير ، فهؤلاء الكتاب التقليديون اذن - نكل ما وصلوا اليه من تحرر - يلقون عبء الشذوذ على شخصياتهم

وما يحيط بها من ظروف خاصة دليلا على استمرار  
إيمانهم بسلامة العالم الخارجى ، وبأن هذا الشذوذ  
لا يزال محصورا فى نطاق فردى . أما أدباء اللا معقول  
اليوم فيلقون بعبء الشذوذ على عالم تعيش فيه  
شخصياتهم ، وهى شخصيات مهمتها الأساسية أن تدرك  
هذا الشذوذ وتفضحه .

## الاتجاهات التمهيدية في أدبنا المعاصر

في ضوء هذا التحديد التاريخي لما اصطلح على تسميته بأدب اللا معقول قد يتجه الظن الى أن هذا الأدب سواء فيما ترجم من مسرح أوروبي الى لغتنا العربية أخيراً ( عام ١٩٦٣ م ) أو فيما ألفه البعض مثل مسرحية « يا طالع الشجرة » للاستاذ توفيق الحكيم ، نقول ان الظن قد يتجه الى أن هذه حركة جديدة تماماً على تاريخنا الأدبي ، ولكن الواقع أنه قد سبقتها حركات مماثلة منذ أكثر من عشرين عاماً ، غير أنها لم تلق من الاهتمام مالمقوته حركة اليوم .

ومن المعروف أننا تفاعلنا بالحضارة الغربية منذ

القرن التاسع عشر ، وكان الأدب جانباً هاماً من جوانب هذا التفاعل . لهذا وجدنا انتشار كثير من القوالب والمذاهب الموجودة في الأدب الغربي في كثير مما يكتبه أدباؤنا مثل المسرح النثرى والمسرح الشعري والرواية والقصة القصيرة بمدلولهما في الأدب الغربي الحديث .

وقبل الحرب العالمية الأولى ، ثم فيما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية أخذ ضجيج الحضارة الأوروبية المتعالى يصل إلينا ، فنشر شبلي شميل آراء داروين على صفحات المقتطف ، ونقل إلينا كاتب مثل سلامة موسى آراء نيتشة ثم فرويد وداروين وماركس ، كما وصلت إلينا تبسيطات لنظرية النسبية والنظريات العلمية الجديدة وقتئذ مثل نظرية الكونتم ونظريات التفاعل الذرى عن طريق كتاب مثل نقولا حداد وفؤاد صروف . بل قام فليكس فارس بترجمة كتاب نيتشة « هكذا تكلم زرادشت » . هذا إلى جانب الاتصال المباشر بالحضارة الأوروبية أما عن طريق متابعتها في لغاتها وأما عن طريق البعثات والرحلات .

كذلك بدأ يظهر في تلك الفترة الاتجاهان الرومانسي ثم الرمزي في أدبنا العربى الحديث ، وهما نفس الاتجاهين اللذين سبقا - في معظم الفنون والآداب الأوروبية - الاتجاهات الفنية والأدبية الحديثة التى حطمت قواعد المنظور .



أما الاتجاه الرومانسى فقد وضع فى المهجر يتزعمه جبران خليل جبران ( ١٨٨٣ م - ١٩٣١ ) وفى مصر نشر محمد حسين هيكل ( ١٨٨٨ م - ١٩٥٦ ) روايته زينب ( ١٩١٢ ) كما لقيت كتابات المنفلوطى ( ١٨٧٢ م - ١٩٢٤ م ) رواجاً ، وكثير منها منقول عن الأدب الرومانسى الفرنسى فى ديباجة عربية على نحو ما فعل من قبله حافظ إبراهيم ( ١٨٧١ م - ١٩٣٢ م ) فى رواية البؤساء لفكتور هيغو ومن بعد هؤلاء ظهرت جماعة أبوللو لتعبر عن هذا الاتجاه فى مجال الشعر فى مجلتها ( سبتمبر سنة ١٩٣٢ - ديسمبر سنة ١٩٣٤ ) كما نشر حسين عفيف المحامى شعره المنشور ومحمود كامل أقاصيصه وروايته « حياة الظلام » ( ١٩٤٠ م ) .

أما الاتجاه الرمزي فقد ظهر ممتزجا بعبير الرومانسية لا سيما عند جبران خليل جبران ، ولعل رائده فى أدبنا المصرى توفيق الحكيم حين نشر مسرحيته أهل الكهف ( عام ١٩٣٣ ) ، ثم شهر زاد ( عام ١٩٣٤ ) ثم ظهر الكتاب المنبؤ لأنور كامل ( عام ١٩٣٦ ) ومن بعدهما نشر بشر فارس ( ١٩٠٧ - ١٩٦٣ م ) مسرحيته « مفرق الطريق » ( عام ١٩٣٨ ) حيث أصبح الرمز لديه على مشارف التجريد .

ويلاحظ هنا أولا أن أصحاب هذا الاتجاه الرمزي فى أدبنا المصرى كانوا على صلة وثيقة بالثقافة الفرنسية، كما يلاحظ ثانيا أن المسرح هو الذى حمل لواء الرمزية

في أدبنا العربي ، فحتى الكتاب المنبوذ الذي لم يكتب ليكون مسرحية قد كتب في قالب حوار بين رجل وامرأة مقسم الى وحدات ، كل وحدة منها ترمز الى انحراف من الانحرافات الجنسية . وقد أهدها مؤلفه « الى أعداء هذا الكتاب » .

وبينما استلهم الكتاب المنبوذ سيجموند فرويد ، فقد استلهم توفيق الحكيم في مسرحيته ثرائنا الشعبي ، أما بشر فارس فقد استلهم في مسرحيته حياتنا المعاصرة ، وهو يصرح في مقدمة مسرحيته بأنه كتبها على الطريقة الرمزية :

وليست الرمزية هنا بموقوفة على الرمز بشيء الى شيء آخر ، ولكنها - فوق هذا - استنباط ما وراء الحس من المحسوس ، وإبراز المضمور وتدوين اللوامع والبطاينة ، بإهمال العالم المتناسق المتواضع عليه المخلوق اختلافاً يكاد أذهاننا طلباً للعالم الحقيقي الذي تضطرب فيه . . كلنا يطوى في المكان القصي من سريره شيئاً لا بد له أن يقال - شيئاً اجنبياً عما يتصل بالماورف أو المنتظم أو الاجتماعي . صاحب يكتمه حتى عن نفسه . . على أنه يتكلم ويتحرك وهذا الشيء شامله بحيث تسمى طائفة معينة من أقواله وأفعاله مجموعة رموز ، لا رموز آراء تتكشف مصادرها وتطرد مجاريها ، ولكن رموز نبرات مبهمة وممكنات

ضائعة ... ثم ان مثل هذا الشيء لا يفصل  
ولا يعال ولكنه يعرض خطفا ، فكان المنشئ  
يتوجس كيف تجاوب نفسه الأشياء الخارجية  
من دون أن يتحمل ترتيبها ولا تأويلها ، فيعدل  
عن البسط والتبيين الى اثبات البرق الذى التوى  
فى السحاب فغزا الظلمة لحظة ، كانها البرق  
آية (٩) .

وهكذا ندرك كيف تفضى رمزية بشر فارس الى  
الثورة على المألوف والمنتظم والاجتماعى .  
وقد اكد بشر فارس مرة أخرى هذا الاتجاه فى  
مقدمته لمجموعة قصصه « سوء تفاهم » التى نشرها عام  
١٩٤٢ ، حين كتب يقول :

فالقصة ليست للتسلية : عليها أن تثير  
القارئ وأن تشغل باله . وما بها حاجة الى  
حبكة متصلة السلك ، بل شأنها أن تكون جسات  
تتلاحق على لوح الحياة المتدفقة : فلا مقاطعة ولا  
توقف ، ولكن مساوقة وتبسط ، ذلك هو الايقاع  
الطافر الهابط ، المستقيم المنكسر ، لاتجسده خطة  
ملفقة فى ذهن المنشئ ، عابثة بحسب الطبيعة  
المستفيضة على انثناء ، ذات السكنات والفورات (١٠)

وفى عدد من أعداد مجلة الكاتب المصرى ( فبراير  
سنة ١٩٤٨ ) نراه يوجه الى طه حسين خطابا بعنوان

« الظلال في الأدب » يعلن فيه أنه سبق أن طرق هذا الموضوع في حديثين مطولين أذاعهما راديو بيروت لخمس سنوات خلون أي عام ١٩٤٣ إبان الحرب العالمية الثانية . وأخطر ما في هذا الخطاب أنه يحاول تتبع ما يطلق عليه اسم الأدب المظلل في التراث العربي بعد أن أستشهد بأدب الفرنجة على سبيل التنبيه كما يقول ، ورد هذا الاتجاه لديهم الى جوانب ثلاثة من الحياة :

- ١ - انتهاء أسطورة العقل القادر على كل شيء .
- ٢ - انصراف علم النفس الى عوالم النفس غير الواعية .

- ٣ - أن خاصية هذا العصر هي القلق الدائم .

ثم يتتبع فكرة الإبهام في أدبنا العربي فيقتبس في صدر خطابه قول أبي اسحق الصابي « أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه الا بعد مماثلة منه » . ثم يحدد المراد بالإبهام فيعلن أنه لا يريد البتة ذلك النوع المقصود لوجه التورية والتعمية أو الاغلاق كالألفاز والأحاجي ، فهذا النوع دون مرتبة الفن الحق ، ولكنه يعني « ما بعد مداه ودق مرماه ، في عبارة مستطرفة لمأحة على غير تعقيد واضطراب وعلى غير خشونة واشتراك ، في مركب اللفظ وفي مفردة » ثم يشير الى أساليب الحذف والقصر والتقدير والاضمار والكف والمجاز الذي هو عند صاحب « الطراز » ، كلام غير تام ، وعند ابن رشيق أبلغ من

الحقيقة لاحتماله وحده التأويل . ثم يتحدث عن  
الايجاز وهو «حذف فضول الكلام» وعن أسلوب الإشارة  
ويرى أن البسط في العبارة يحسن في المواعظ والخطب  
ويجب اذا قصد المتكلم الى افهام العامة أو اصحاب  
العقول البليدة أو الأعاجم .

ثم يتحدث عن « التعويض » وهو كما جاء في  
« الطراز » : المفهوم من القرينة دون دلالة اللفظ . ثم  
عن « الابهام » وقد ذكره صاحب الطراز فقال : اعلم  
أن المعنى المقصود اذا ورد في الكلام مبهما فانه يفيد  
بلاغة ويكسبه اعجابا وفخامة ، وذلك انه اذا فرغ السمع  
من جهة الابهام فان السامع يذهب في ابهامه كل مذهب .  
والابهام يوقع السامع في حيرة وتفكر واستعظام .

ثم يستنكر بشر فارس القول بأن أدبنا الغابر مثل  
الغالب من الأدب الحاضر في قرب المعنى وسهولة التعبير .  
ويستشهد بقول الجرجاني في أسرار البلاغة « ما كان  
من المعنى ألطف كان امتناعه عليك أكثر وابطأه أظهر  
واحتجابه أشد . ومن المركوز في الطبع أن الشيء اذا  
نيل بعد الطلب له أو الاشتياق له كان نيله أحلى وبالميزة  
أولى ، فكان موقعه من النفس أجل .. »



## الاتجاه أثناء الحرب العالمية الثانية

وهكذا ما كادت تندلع نيران الحرب العالمية الثانية حتى كان مجموع هذه الآراء والاتجاهات - الى جانب ما أحدثته الحرب من أزمة في نفوس الشباب - قد أحدث تأثيره في مجال الآداب والفنون . وتكونت لذلك جماعة عرفت باسم جماعة الفن والحرية عام ١٩٤٠ ، وهي جماعة ذكرت أن هدفها تحطيم التقاليد العفنة في المجتمع والفن على السواء ، وعبرت عن نفسها في مجلة التطور ثم المجلة الجديدة حين تركها سلامة موسى ليحررها أعضاؤها ، كما عبرت عن نفسها فيما أقامته من معارض .

وكان من أبرز أعضائها رمسيس يونان رئيس تحرير  
المجلة الجديدة وكامل التلمساني وفؤاد كامل وكلهم ممن  
يمارسون الرسم والكتابة معا ، وكذلك أنور كامل صاحب  
« الكتاب المنبوذ » ورئيس تحرير مجلة التطور وجورج  
حنين الذي كان يكتب شعره السريالي بالفرنسية ثم يترجم  
الى العربية .

وقد نشر رمسيس يونان كتابا في فترة مبكرة نسبيا  
( عام ١٩٣٨ ) عنوانه « غاية الرسام العصري » ميز فيه  
بين أربعة اتجاهات في الفن :

- ١ - الفن الذي يجيد محاكاة الطبيعة .
  - ٢ - الفن الذي يصور المثل الأعلى للجسم الانساني  
الجميل .
  - ٣ - الفن الزخرفي .
  - ٤ - الفن المعنوي أو الفن التعبيري أو الفن الذاتي .
- وقدم في هذا الكتاب الاتجاهات الحديثة للرسم  
التجريدي والحوشى والتكعيبى والسريالى والأوتوماتيكى .
- وقد عبر رمسيس يونان عن مفهوم هذه الجماعة في  
مقال له عن كتاب « مستقبل الثقافة في مصر » للدكتور  
طه حسين فقال :

الحياة ظلة تحتاط ولكن لتشب ، وهى تشمل  
المنطق ولكنها فوق المنطق ، وقد تصطنع المقاييس



فى أوقات الفراغ ولكنها تزديها ساعة العمل ،  
فالمنطق والمقاييس حدود ، والحياة اغارة متواصلة  
على الحدود • (١١)

وفى مقال آخر بعنوان « الفن والمجتمع » يعبر عن  
الأسباب الاجتماعية لهذا الاتجاه فيقول :

الجو محمل بالأكاذيب الضخمة تذيبها الأبواق  
فى كل ميدان وفى كل بيت • دكتاتورية السندات  
والأسهم تحتفل بعيدها المئوى • يقررون مصير  
الناس فى جلسات سرية • صلة الانسان  
بالانسان عملة للتجارة • العواطف لا تصرف الا  
بأذن رسمي • الشعر فى منزلة المهربات •

ان صوت الفن فى المجتمع الحاضر - الفن  
الصادق الرسالة - لا يمكن أن يكون الا قوة  
ايجابية نافعة • • قوة تخترق الجدران وتفتح  
النوافذ • تشعل المواقد فى كل مكان وترتاد  
أخطر المجاهل ، تهزق الاقنعة وتغير على الحدود  
كل الحدود • (١٢)

وقد قامت هذه الجماعة بتقديم مذاهب الفن الحديث  
- لا سيما الفن السريالى وزعمائه - للمقارىء العربى • وجاء  
فى مقدمة المعرض الثانى الذى أقامته الجماعة فى مارس  
عام ١٩٤١ انه لكى يقوم الفن الحر ( هكذا لقبوه ) برسالته  
فى مصر لا بد له من هذه الأسس الثلاثة :

أولا :الرد على تلك الموجة من التصوير الكلاسيكى  
المحافظ الذى لا يخجل من سوء مستواه الضحل ،  
ولا من جماله البشع ، ولا من تعريته تلك الطبقة  
من نسائه المحترمات •

ثانيا : اثارة التعجب فى اذهان الجماهير ••  
ذلك التعجب الذى يقولون انه لا داعى له لانه  
كثيرا ما يكون مقدمة لاثارة الوعى النفسى ولبعض  
الانقلابات الفردية والاجتماعية •

ثالثا : ربط نشاط الشباب الفنانين فى مصر  
بتلك الاثارة الكهربائية الواسعة التى يتكون  
منها الفن الحديث •• ذلك الفن العاطفى العاصف  
الذى لا يخضعه اى امر مهما كان صبغته الرسمية  
او الدينية او التجارية •• ذلك الفن الذى نحس  
بنبضاته القوية فى نيويورك ولندن والمكسيك وفي  
كل مكان من العالم يكافح فيه رجال لا يتطرق  
الياس الى قلوبهم لتحرير التفكير الانسانى تحريرا  
مطلقا •

لهذا كانت تلك الجماعة تتسم نظرتها الاجتماعية  
باليسارية بينما كان يسود فنه طابع السريالية • وهو  
اتفاق حدث مثله فى أوربا (١٣) ، ثم اتضح فيما بعد  
أنه مجرد اتفاق عرضى ، لأنه اتفاق على الوسائل فى تحطيم  
التقاليد السائدة فى المجتمع البورجوازى ، لكن الاختلاف

ما يلبث أن يدب بعدئذ ، فاليساريون يهدفون الى اقامة نظام اجتماعى جديد على 'انقاض المجتمع السابق ، وعندما نجحوا فى تكوين دول شيوعية نادوا بالواقعية الاشتراكية وهى عودة الى احترام المنظور مما يتفق وعقلانية كارل ماركس الذى استلهموا فلسفتهم منه ، وان كان المنظور فى هذه المرة هو « الواقع الاشتراكى » وهو الاتجاه الذى أرسى دعائمه فى الأدب مكسيم جوركى ثم مر بمرحلة تجديده على يدى شاعر مثل مايكوفسكى حتى بلغ قمة تطوره فى المسرح الملحمى عند برتولد بريخت . وهكذا نجد أن هذا التحالف ما لبث أن انفصمت عراه حتى استمعنا أخيرا (عام ١٩٦٣) الى خروشوف يهاجم الفن التجريدى ، تماما كما هاجم ترومان وأيزنهاور من رؤساء الولايات المتحدة هذا الفن نفسه لأنه لا يراعى « النظام » فى كلتا الدولتين .

ويبدو أن نشاط جماعة الفن والحرية استمر أربع سنوات من عام ١٩٤٠ حتى عام ١٩٤٤ ثم توقف بتوقف صدور المجلة الجديدة ليصبح مجرد نشاط فردى .

ولعل من أهم صور هذا النشاط فيما بعد تلك الترجمة التى نشرها رمسيس يونان عام ١٩٤٧ لمسرحية كاليجولا لالبير كامو والمقدمة التى كتبها لهذه المسرحية وكذلك الخاتمة التى حاول أن يشرح فيها فكرة السخف أو اللامغزى - على حد ترجمته - عند كامو .



## الاتجاه بعد الحرب العالمية الثانية

أما تيارات التجديد فقد استمرت ، وكانت اما مجرد تطور للتيارات السابقة كما حدث في لجنة النشر للجامعيين بالنسبة للرواية والمسرحية والقصة القصيرة عندما أخذت تنشر أعمال نجيب محفوظ وعادل كامل وعبد الحميد جوده السحار وعلى أحمد باكثير ، واما تمردا على الأشكال السابقة كما حدث بالنسبة للشعر عندما ظهر اتجاه يهدف الى تحطيم عمود الشعر العربى وذلك عن طريق التحرر من القافية ومن وحدة البيت وعدم التزام تفعيله واحدة فى القصيدة الواحدة ، وهو اتجاه كانت له تمهيدات كثيرة ثم تبلورت على يد باكثير عندما قام بترجمة «روميو وجوليت»

لشكسبير عام ١٩٣٨ ( وان نشرت عام ١٩٤٦ ) ثم في مسرحيته « نفرتيتى وأختاتون » عام ١٩٣٩ وهى المسرحية التى أشار المازنى فى مقدمتها الى محاولة باكثر فى ترجمته غير المنشورة - وقتئذ - لروميو وجولييت . كما دعا الى هذا الاتجاه نفسه لويس عوض فى مقدمته لديوانه بلوتولاند الذى نشر عام ١٩٤٧ وان كان قد كتبه أيضا عام ١٩٣٨ .  
ثم ما لبث الاتجاه نفسه أن ظهر لدى الشعراء العرب فى الأقطار الاخرى ولا سيما العراق ولبنان .

لكن تيارات التجديد تلك - حتى ما وصل منها الى درجة التمرد - ظلت تحتفظ بالعلاقات المنطقية ، كما أنها لم تناقش أزمة الانسان الميتافيزيقية فى القرن العشرين .  
انما التيار الذى كان يهدف الى مواصلة تحطيم قواعد المنظور استمر من ناحية لدى مجموعات من الشباب المشتغلين بالفنون التشكيلية ظهر فى أكثر من اتجاه ، وهو تيار يحتاج الى دراسة مستقلة وربما من دارس أكثر تخصصا فى تاريخ فنونا التشكيلية ، كما بعث من ناحية أخرى فى المجال الادبى على أيدي مجموعة من الشباب كان أكثرهم قد تخرج حديثا من كليات الجامعة .

وكانت الحرب العالمية الثانية قد انتهت ، وتركت بصماتها على الحركات الفنية والادبية فى الحضارة الغربية ، وقام الدكتور طه حسين هذه المرة فى مجلة الكاتب المصرى التى كان يرأس تحريرها بمهمة تعريف القارئ العربى

بهذه التطورات الحديثة ، فقدم له جان بول سارتر وألبير كامو وفرانز كافكا وريتشارد رايت وغيرهم ، كما قدم لويس عوض على صفحات هذه المجلة جيمس جويس وت . س . اليوت وغيرهما من كتاب الأدب الانجليزي الحديث بينما كان شبیح القنابل الذرية يخيم على العالم ، وفي مصر والعالم العربي كان الفساد السياسى والاجتماعى قد بلغ حدا شديدا من العفونة تبسلور فى نكبة فلسطين وانفض الشباب فى مصر عن أحزاب ثورة ١٩١٩ لينضموا الى جماعات يسارية أو يمينية بحثا عن حلول جديدة أو ليرفضوا الانتماء الى أية جماعة سياسية وبينما كان ارهاب السلطة الحاكمة يجثم على الجميع أملا فى أن يستمر النظام السياسى والاجتماعى أطول فترة ممكنة (١٤) .

وكانت حركة ما بعد الحرب - التى تبلورت عام ١٩٤٨ - تنقسم بالسّمات الآتية :

١ - انها حركة مصرية فلم يكن بين أصحابها اجانب او متمصرون ، ولم يكن بينهم من يكتب بلغة أجنبية ثم تترجم كتاباته الى العربية كما كان الشأن فى الحركة السابقة .

٢ - كذلك كانت حركتهم حركة أدبية ، بينما كان الفن التشكيلي هو الذى يغلب على أصحاب الحركة السابقة .

٣ - ان أصحاب الحركة الثانية كانوا أقل اتفاقا حول الحلول الاجتماعية المقترحة ، ولهذا كانوا أقل ترابضا فلم

ينضموا تحت لواء جماعة معينة أو حتى يكتبوا فى مجلة واحدة ، بل كانوا أكثر تحمرا •

وقد عبرت هذه الجماعة عن نفسها فى عدة مجلات منها مجلة البشير عام ١٩٤٨ ومجلة الفصول فيما بعد • ولعل ما جاء فى افتتاحية البشير بتاريخ ٢ أكتوبر عام ١٩٤٨ يوضح اتجاه هذه الجماعة كما يوضح جذوره الثقافية • فمما جاء فيها :

نحن أبناء ضالون ••

•• فقدنا الطريق الى الاء امهاتنا •• حركتنا  
عشوائية ••

وخطواتنا فوق الماء •• ذلك لاننا أبناء  
ضالون •

لنا نقطة بدء •• وطريق •• وهدف ••  
اما النقطة فهى الآن •• واما الطريق فهو «الفعل  
والتجربة»

اما الهدف فهو التعبير المطلق •• أجل ، التعبير  
المطلق ، بلا تاريخ •• منذ فقدنا الطريق الى الاء  
•• مذ أدركت طفولتنا الهشة أن الفطام مسئولية  
والترام - وان شئت - استاذية •

أجل نحن أبناء ضالون •



أبينّا الاستقرار مع أمهاتنا العجائز داخل آيات  
الشعر العربي الموصدة ٠٠ مـد أبينا أن نمسك  
بمذبة ونلدور حول عمود الشعر المقدس لاصطياد  
معنى لم يسبقه إلينا أحد ٠ مـد أبينا أن نتخذ  
من عربات التحرام ، والسيارات العامة ، أماكن  
لاقتضام الشطائر المحشوة بالقصص والمقالات  
والمذاهب الفلسفية ٠

أجل ، نحن أبناء ضالون أيها القارئ ٠٠٠

لأننا أبينا السجود في محراب البلاغة التشبيهية ،  
والمنطق الأرسططال والريضة الاقليدية ٠٠

لأننا أبينا الطمانينة الرخيصة في احضان  
الكناية والجناس والتشبيه ٠٠

٠٠ لأننا أبينا الوقار الاسود في حفائر المقولات  
والقياس ٠٠ بنوعيه ٠٠ لأننا أبينا الجثو أمام  
الضرورة المطلقة في المثلثات والنواثر والخطوط  
المتوازية ٠٠

بلاغتنا تعبير عن ٠٠

ومنطقنا تناقض في ٠٠

ورياضتنا ٠٠ احتمال ومصادفة ٠ ٠

٠٠ اننا لم نعد نؤمن بالتصراف والتمائل  
والتشجيرات الزخرفية ٠٠ لم نعد نفزع من

الفراغ والعدم كما كانت تفعل أمهاتنا العجائز  
•• ان الطبيعة نفسها لم تعد تفرغ من الفراغ  
والعدم •• فهكذا حدثتنا ذرات «بوهر» وأقاصيص  
«كفكا» وأشعار «اليوت» وتماثيل «مور»  
وموسيقى «شوينبرج» وهكذا بدأت ضللتنا  
الضنية •••

هكذا بدأت أجل •• عندما فقد المكان طبيعته  
الجغرافية الصلدة وانماع جسده تحت عجالات عربة  
«خرونوس» هكذا بدأت أجل •• عندما امتلأت  
قلوب الأعداد والمعادلات بالعواطف والمشاعر  
والانفعالات •

عندما صاغ «هيزنبرج» من المصادفة  
قانوننا ••

- وعندما غمرت الموجة قلب الميكانيكا
- واستحال قوس قزح الى كم منفصل
- وعندما أحال فرويد أمهاتنا الى عشيقات

وعنالمنا أنجبت إحدى القردة «تشارلس  
دارون» •

ومن شاركوا في هذه الحركة بدر الديب ، وفتحى  
غانم ، وأحمد عباس صالح ، وعباس أحمد • ومما يجعل  
مهمة تتبع هذه الحركة عسيرة ، أن من بين مظاهرها عدم

حرص أصحابها على نشر ما كتبوا ، اذ كانوا يكتفون بقراءة ما كتبوه على بعضهم بعضا . فلم ينشر مما كتب الا جزء ضئيل . كما أن البعض ، وإن كان قد نشر محاولاته في بعض المجلات ، الا أنه لم يحرص على جمع ما نشره في كتاب ، اما لأنه اصرف عن الكتابة ، واما لأنه - حين أتبع له أن ينشر مؤلفاته على نطاق واسع فيما بعد - استبعد ما كتبه في تلك الفترة اعتقادا منه أنها لن تلقى استجابة من جمهور القراء ، وأنه من الأفضل أن يقدم لهم ما كتبه في المرحلة التالية « المعقولة » من تاريخ تطوره الأدبي . وهكذا ظل انتاج هذه المجموعة في تلك الفترة بعيدا عن عامة القراء لا يمكن التعرف عليه الا من القليل الذي أتبع له أن ينشر مبعثرا في الصحف .

وقد تفاوتت هذه المجموعة في تحطيمها للأساليب التقليدية بحثا عن أسلوب جديد . ولعل « حرف ال ( ح ) » لبدر الديب - وهو كتاب هام في تاريخ تلك الفترة الأدبية لم ينشر حتى الآن - لعله أبرز تلك المحاولات . أصدا - رامبو ونيتشه وكيركجورد وكافكا و ت . س . اليوت والقرآن والانجيل تختلط بكلماته وأسلوبه ومضمونه وموسيقاه . لا يخضع لقالب أدبي متعارف عليه ، انه ليس شعرا وإن كانت فيه روح الشعر ، وهو ليس مسرحية وإن كان يتخلله حوار ، وهو ليس رواية ولا مجموعة قصص قصيرة وإن كنا نستطيع أن نتتبع في بعض مقطوعاته خطأ قصصيا ، وهو ليس مجموعة مقالات . بل إن أجزاءه لا تشابه

فيما بينها ، بعضها أقرب الى الحواطر وبعضها أقرب الى القصص ، بعض مقطوعاته لها عنوان وبعضها الآخر بلا عنوان . ومع ذلك فان هذه المقطوعات تربط بينها وحدة واحدة ، هي الدعوة للوقوف عند الحرف والبحث عن الجملة . يقول بدر الديب مخاطباً حرف الـ «ح» ومشيراً في الوقت نفسه الى قصة موسى :

ح ح ح ح ح

انا احبك واحيا احيا فيك

لقد طفت عليك العيون . . ستفتك بك الحروف  
وضعتك في صندوق صغير واسلمتك يا حرفي  
الى اليم الكبير .

انا وحدي . . وحدي اقصك . . وصندوقك  
الصغير يرقص رفيقا على اليم .

قد حطمت الواحي ، ونبذت اولادي ، اولادي  
الثلاثة عشر .

ساظل وحدي . . وحدي معك في الدخان والنار  
وفي الأسطر التالية-شأنها شأن بقية أسطر الكتاب -  
يعبر المؤلف عن ثورته على الأساليب التقليدية ، وهو يعبر  
عن هذه الثورة أسلوباً ومضموناً :

انا اتصدق على كل من هو عاقل مطمئن الى  
الحوار المستقيم المفضي الى الحدث .

أنا أتصدق عليه بالحدث قبل أن يحاورنى

.....

التوالى ساذج بسيط كأنه هراء أطفال أو خرب  
المياه • أو تعاقب أشجار النخيل أو الجند المرصوصه  
على الأرض أو القافلة العربية أو الكلمات المنمنمة  
على سطر أو كل شيء مستطيل • • مستطيل • •  
وجوده وحياته فى الحركة التالية للحدث •

لقد جاوزت الملل والتوافه • • وراء الملل حدث  
• • عبر التوافه حدث •

وكل الحياة هناك فى الأرض الحرة حيث يجمعون  
الأحلام فى سلال مسروقة من الجراج •  
أنا حر لأننى عبرت العقبة السكتود فى عيون  
القارىء السامع •

• الإدراك عجيبة لزجة مصبوبة فى قالب •  
• والتعبير أطفال صغيرة مسيجة فى حديقة •  
الشعر والقصة والحوار المنسجم فعولن • •  
فعولن • •

بيت كمعناه ليس فيه معنى سوى انه فضول  
أنا وصديقى فى الحدث الذى حدث •

وفي المساء عندما تهجع المدينة يمر الرجال  
العاملون فيجمعون القاذورات من الطرق والبيوت  
وتحت النوافذ في الحارات الضيقة وهناك من  
الأراضي الخربة وراء البيوت ومن الصناديق  
الرصاصة الخضراء موزعة في الشوارع كأنها  
وعى مرير .

وتمضي القافلة موزعة التوالى في المكان المتعدد  
حتى النقطة الأخيرة .

لا .. لن يحرقوا القاذورات هذه المرة .

لقد استعمرتها عيوني وأنا أرفع عليها علمي .

أنا حر لأنني أحقق قسمت عن أمي وأبي ، قد  
خرجت مع المسيح اصطاد « الوحوش » ، أنا  
حر لأن حريتي مواصلة ، والمواصلة عطاء والعطاء  
هو الخلق الجديد .

أنا الخلاص الحر من أرض الائداء والطفل المفلطوم  
قد وهبني الروح القدسى كلمة السر ، وها أنا  
أذيعها على العالم : أخرجوا بها الشياطين واشفوا  
المرضى والعاجزين .

أنا على بركة الرب أذيع ببركته كلمة السر

تواصلوا وصلوا وواصلوا في المواصلة (١٥)

وقد علق الأستاذ توفيق حنا في رسالة له الى بدر

الديب على حرف ال « ح » جاء فيها :

... هل فى هذه الكلمات صور تفهم او تلمس  
.. لا .. انا قلت انها محاولات والمحاولة لا تفهم  
ولا تلمس الا اذا تكررت .. ثم نجحت .. ثم  
تجسدت فى صورة يجملها النقل فى احكام  
قيمة .. او فى مذهب جديد .

لا كلاسية هنا ولا رومانسية ولا فوقية  
( من فوق الواقع ترجمة سيرالية ) ولكنها شىء  
آخر .. شىء هو كل هذا بالاضافة الى هذه الخطوة  
الجديدة .. لعله شىء فوقى اذ ان الفوقية  
مذهب يتضمن كل المحاولات الجديدة التى تريد  
الخروج عن طريق طرقه الناس كثيرا حتى ازعجته  
الاقدام والانفاس .. والناس .

اذن هذه الكلمات محاولة فوقية .. ولكن  
جهد الكاتب ، جهد جبار عفيف لانه خص فى  
كلماته كل هذه المذاهب التى لم يمر بها  
الأديب العربى بانتظام تاريخى ومذهبى واجتماعى  
من كلاسية الى رومانسية الى فوقية .. فكانه بهذه  
الكلمات يقفز قفزة مزجة خطيرة .. لعلها  
عبقرية او مجنونة .. ولكنها قفزة بهلوانية اداها  
فى يسر وفى رشاقة وفى بساطة رائعة ومريعة  
او بساطة فظيعة .

هذا الحرف يقف لحلم .. ان الكلمات احلام ..

احلام حرة ٠٠ احلام يقظة فكرية او يقظة فنية  
او يقظة حوارية ٠٠ نعم هذه الكلمات حوار انسان  
حائر مع نفسه، ومع ثقافته فهي حركة جرد وهي  
اشبه ما تكون بميزانية آخر العام التي تقوم بها  
شركة مساهمة ٠٠٠

نعم ٠٠ هذه الكلمات حوار ٠٠٠

والقارئ الذي لا يقف مع الكاتب في جو روحي  
واحد تزعجه هذه الكلمات وكأنها مكتوبة بلغة  
أجنبية يجهلها كتابة وقراءة ٠

كذلك كتب بدر الديب عددا قليلا من القصص القصيرة  
في تلك الفترة - بين عامي ١٩٤٧ - ١٩٥٢ مثل قصص  
« فريدة وتوحيدة » ( الفصول ، أكتوبر ، ١٩٤٩ )  
و « الوسيط » ( الأديب البيروتية ، أبريل ، ١٩٥٢ )  
والكلب ( الأديب البيروتية ، سبتمبر ، ١٩٥٢ ) وخالتي  
أمينة ، كما كتب عدة مسرحيات منها « الدم والانفصال »  
« و » مارجريت امرأة غريبة « وهي جميعا تتسم بنفس  
الثورة أسلوبا ومضمونا ٠

أما الباقون فكانت أغلب محاولاتهم في القصص  
القصيرة ٠ ففتحى غانم نشر قصصا لم يجمعها في كتاب  
على كثرة مانشر من مؤلفات تالية الا أخيرا مثل (سور حديد  
مدب ، ١٩٦٤ ) ومثل قصص خضرة البرسيم ( الفصول ،  
يونية ، ١٩٥٠ ) والقزم والعلاق ( الفصول ، يناير ،



١٩٥١ ) وغروب الشمس ( الأديب ، أكتوبر ، ١٩٥٢ ) .  
وليس من الممكن تلخيص احداها لأن القصة هنا تتجاوز  
الحدوتة التي يمكن تلخيصها ، فالقصة هي أسلوبها  
والأسلوب هو القصة ، ولكن الظاهرة التي ربما تشترك  
فيها هذه القصص - والتي تجمع الأسلوب والحدث  
والشخصيات والموضوع في وحدة عضوية - هو هذا الخلط  
بين العالمين الداخلي والخارجي للنفس الانسانية ، ومما  
تجدر الإشارة اليه أن جميع هذه القصص مكتوبة بضمير  
المتكلم . وقد تخلي فتحي غانم عن هذا الأسلوب التجريبي  
في التعبير الفني حين اشتغل بالصحافة فحرص أن يكون  
بسيطا واضحا يستعمل وسائل الاثارة والتشويق بطريقة  
حرفية ، فكتب قصصا ربما كان بعضها جيدا من الناحية  
التقليدية - ولعل رواية « الجبل » هي خير ما أنتجه في  
تلك الفترة - لكن لا يمكن النظر اليها كمحاولات تجديدية  
مثلما ننظر الى هذه المجموعة الأولى من قصصه القصيرة .  
غير أننا ما نلبث أن نجد في رباعيته « الرجل الذي فقد  
ظله » ثم في روايته « تلك الأيام » قد استفاد من الأسلوب  
الذي سبق أن اكتشفه بنفسه ولنفسه ثم تخلي عنه ، بل  
ترددت في رباعيته شخصيات سبق أن كانت أبطالا لقصصه  
القصيرة المبكرة ، ولكن رباعية « الرجل الذي فقد ظله » لم  
تكن مجرد عودة الى المرحلة المبكرة ، بل كانت محاولة للتوفيق  
بين الحرص على تقديم أسلوب مبتكر ، يصل في الوقت  
نفسه الى أكبر عدد ممكن من الناس .

كذلك نشر أحمد عباس صالح قصصا لم يجمعها  
فى كتاب حتى الآن ، ولعل قصته « فى أنشاء العمل »  
( الفصول ، مايو ، ١٩٥٠ ) هى أبرز قصصه التى خرج  
فيها على الأسلوب التقليدى ، ولعل ذلك راجع الى موضوعها  
فهى تروى حلم يقظة جنسيا لموظف فى أحد المكاتب حول  
زميلته فى العمل .

أما عباس أحمد فليس بين أيدينا الكثير مما نشره  
فى تلك الفترة ، لكن يكفى أن نشير هنا الى « رقصة القرن  
العشرين » ( البشير ، ٩ أكتوبر ، ١٩٤٨ ) التى يعبر فيها  
عن أزمة الانسان فى القرن العشرين ، ونقتبس منها فقرة  
قد تعطى فكرة عن الأسلوب الذى أنتهجه عباس أحمد .

قلت لنفسى همسا ، وأنا أتمدد بقربها فى  
الكهف : ان التمثال أعمى .. وجسده من الرخام  
الأحمر .. ثم قربت وهج السيجارة من معصمها  
فرايت عقرب الساعة يشير الى القرن العشرين ..  
ورأيت الانسان ببدلته السوداء الأنيقة وقده  
الرهيف الطويل يدخل الى ساحة رحبة صفت  
فيها الرموس الصلحاء الواحدة بجانب الأخرى ..  
ورأيت الانسان يرقى منضدة عالية من خشب  
الابنوس الأسود ويخرج من وراء منديله المعطر  
منظارا أمريكيا ويضعه على عينيه بأطراف أصابعه  
الطويلة ثم ينشر ورقة بين يديه ، ويتلو على

الروس المصفوفة كالاما شسجيا ٠٠ ويقول :  
الانسانية ٠٠ والخضارة والسلام العالمى ٠٠ فما  
أن ينتهى حتى ينفجر العالم ويدبح الناس بعضهم  
بعضا .

ولعباس أحمد مجموعة من الكتابات غير المنشورة  
لا تكاد تندرج تحت قالب أدبى متعارف عليه ، وإن كنا  
نستطيع أن نتتبع خطا قصصيا فى أغلبها ، من هذه الكتابات  
« روح العصر » وقصة « أحمد الديب » و « البحث عن تراب »  
و « الملعقة الفضية » و « كشف الهيثة » ، وكتابات أخرى  
بلا عنوان ، كما أن بعض هذه الكتابات لم يكتمل ، وبعضها  
له أكثر من نسخة تتباين نصوصها لم يحسم الكاتب أمره  
ليختار بينها . وأريد أن أقول أن عدم وجود عنوان لبعض  
الكتابات وعدم اكتمال بعضها وعدم ادراج أكثرها تحت  
قالب أدبى متعارف عليه ووجود أكثر من نص للعمل الواحد ،  
كل ذلك يعتبر من الخصائص المعبرة عن هذه الكتابات شأنها  
فى ذلك شأن ما يتميز به أسلوبها ومضمونها .

إن « روح العصر » تبدأ فى احدى النسخ بتلك  
البداية : :

لماذا لا يحاول مرة أخرى ، لقد بذل جهده الى الحد  
الذى ليس وراءه حد ، وأصبح من حقه أن يطلق  
نفسه نهبا لليأس والقنوط ، ولكن ألا تكون المرة  
القادمة هى المرة الصائبة ، ألا يستطيع الانسان

ان ينسى ان للمحاولة غاية ، فيظل يحاول الى ان يطبق عليه الارهاق او الموت فيسقط وينتهي الامر ثم ماذا عليه ان هو أخفق ، بل ماذا عليه ان هو اصاب ! كل شيء ضاع ، وكل شيء سيضيع ، وهو مضطر بين هذا وذاك ان يحدث حدثا ، ليس من حدوثه بد ، وان لم يكن من وراء حدوثه غاية او هدف .

اما هذا الحدث فهو محاولة الراوى أن يدق مسمارا بحجر في حائط ليجعل منه شماعة لمعطف سرق منه .  
ويقدم لنا عباس أحمد صورة لبطله تكاد تعبر عن خصائص كتاباته في تلك الفترة فهو يقول :

وكان م - في مثل هذه الأحوال - يجد نفسه متخبطا في افكار غريبة - وقد لا تتسلسل افكاره وقد لا يترتب بعضها على بعض ، وقد لا يكون لافكاره في حد ذاتها مضمون . . ولكنه لا يلبث ان ينتهي الى حال من الوجوم راكد آسن . وكثيرا ما يستنقل نفسه من برائن تلك الحالة بان يتحدث الى نفسه بصوت مسموع او بان يغنى غناء مكتوما لا يقول فيه ألفاظا بمعنى الكلمة ، انما هو صوت يمتد ويتلوى ، ويحوم حول عواطف لا يمكن ان تتحدد او تبين . ولكنه في ذلك اليوم لم يجد في نفسه رغبة الى الحديث او الغناء . فقد

كان يشعر بنوع من السخط لا يمكن توجيهه  
الى شيء بالذات • كان يريد أن يحدث حدثا - غير  
الموت - يكون فيه حسم ونهاية ، ويواجه به نفسه  
مواجهة عاربة ، ويتخلص من الارتداد أو الالتواء  
أو الازدواج •

وعندما فشل م • فى دق المسمار فى الحائط أمسك  
به ومزق فتاة الكوكاكولا المرسومة على ورق استعاض به  
عن زجاج مكسور فى النافذة ، وعندئذ انفجرت العاصفة  
وهطل المطر ••

وكانت فتاة الكوكاكولا مخرقة العينين ، ممزقة  
الجسد ، وكانت لا تنفك تتثنى وتتلوى مع عصف  
الريح ، وكان م • هالدا فى مكانه وفى عينيه نظرة  
تشف ، لا يمكن أن يستبدل منها على شيء ، وكانت  
المياه تنفذ اليه من خلال الشباك ، ولكنه لم يعر  
ذلك أى اهتمام • ايس فى مكانه شيء يفعل  
والمرء فى هذه الحالة يجب أن يظل محايدا كما لو  
كان شيئا ميتا •

هذه مجرد نماذج من تلك الكتابات ، يضيق المجال  
عنها لو تتبعناها كلها ، وواضح أنها كانت تعكس بأسلوبها  
ومضمونها أزمة الانسان فى القرن العشرين مضافا اليها  
أزمة تخلفنا الحضارى •



## الاتجاه فى الاسكندرية

عاش عباس أحمد جزءا من تلك الفترة فى الاسكندرية ، وان لم تكن موطنه ، كان أثناءها على اتصال بالقاهرة • لكن يبدو أنه كانت فى الاسكندرية - وفى تاريخ أسبق - محاولات مماثلة من شبابها • تدلنا على ذلك مجموعة قصص « حيطان عالية » للاستاذ ادوارد الخراط ، الذى نعلم من غلافها الحلقى أنه من مواليد الاسكندرية ومن أبنائها ، وأنه حاضر وكتب أبحاثا فى الوجودية والسيريالية • وقد دون المؤلف تاريخ تأليفه كل قصة من قصصه ، ونلاحظ أن خمسا من قصصه الاثنتي عشرة التى تضمها مجموعته قد كتبت أو بدئت كتابتها

ما بين عامي ١٩٤٣ و ١٩٤٥ ثم انقطع المؤلف عن الكتابة القصصية ولم يستأنفها الا عام ١٩٥٥ . وتميز قصص هذه المجموعة - قديمها وحديثها - بالربط بين عالمي الحلم والواقع ، وتحطيم الزمان والمكان ، واستخدام المونولوج الداخلي ، واللجوء الى الرمز ، ومحاولة تطويع اللغة العربية بحيث تشف عما يتناوله من معان رهيبة دقيقة وذلك بالتنقيب عن المفردات وابداع التراكيب التي تحقق له ذلك . ونفسية أبطال المجموعة مغلقة داخل حيطانها العالية التي تقف حائلا بينها وبين الاندماج مع الآخرين " فهناك حيطان تقف بين الزوج وزوجه والزميل وزميله والوالد وابنه بل ان ثمة عداوة وغربة ومقتا بين الانسان ونفسه . وأسلوب المجموعة يفيض شاعرية وحيوية .

ولم يكن ادوارد الخراط وحده بل كان له زملاء في هذا الاتجاه ، لعل من أبرزهم محمد منير رمزي الذي كتب مجموعة شعرية صغيرة - لم تنشر - بين عامي ١٩٤٣ و ١٩٤٥ ، وهي مجموعة تتفاوت بين الرومانسية الحزينة والرمزية والسريالية لا سيما في رباعياته، ولعلنا نستطيع أن نتعرف على اتجاه منير رمزي مما دونه تحت عنوان «بقايا شموع» وقد كتبها بالانجليزية وترجمها الى العربية صديقه ادوارد الخراط . قال صاحبها في أولها انها «علامات الطريق في تاريخ حياتي» .

**الميلاد : تنغيمات الرماد والفحم الذي لم يحترق**

**تماما - وقود آلية شاذة مريضة .**



الحب : سبب الوجود Raison e'être لطيف ،  
رجيم بلعنة وعيه بنفسه \*

النساء : فخار الصينى ، قذر خشن ، يصقله  
ويعبد الشعراء والبلهاء \*

الأزهار : أوان ملونة تعبق فى عروات بدل  
الحيوانات الأنيقة ، وتنمو كذلك على أحجار  
القبور \*

الدكريات : نغمات الساعات المسترخية ، بعد أن  
ماتت وشاهت ، ساعات كانت عساها  
تكون \*

الجمال : نعمة فى الأشياء ليست هناك ، انعكاس  
نفس منغومة \*

الدموع : التفافات نفس مسرفة الحساسية تجعل  
العالم المعرى شيئاً ما أبلغ حقارته .. صدمة  
المشاعر وقد تحولت الى تطهير \*

الافكار : تماثيل فى أطر من التخيل Fantasies  
مصنوعة من البللور الملون : يبهت اللون فى  
شمس الخريف ، أما البللور فينشرخ عند  
هبة نفس قوى \*

الشعر : هديان رأس متورم وقلب متورم ، يظهر  
تورم رؤس وقلوب أخرى \*

الحياة : الموت مطولا ومجولا • دورة الرماد  
القنط •

الفلسفة : تفسير عساه لن يكون لعالم غير جدير  
بلم ، وكيف ، لعبة القوة لأذهان متسامية •

الجنون : حركة غير مدركة نحو عالم تكون فيه  
الافكار والكائنات والاشياء دلالات أوثق  
وأكثر قربي •

القبر : ظلام مسور تحت الارض ، حيث تهدد  
الديدان البقايا ، اغان كئيبه تتوق للاغلاء ،  
قلب امرأة •

السماء : أغنية نوم اعذب من ان تكون شيئا ما ،  
في حديقة من زهور « تعال - عش - معي »  
« ولا - تنسني » •

الانتحار : ان تقلب آخر ملعقة تقيس بها الليالي  
المنكوبة بعد ان تتخم نفسك بحب يائس ،  
في حلم لا اله فيه • اسكات آخر نبوة من  
صوت مكسور « لقد عرفتهم جميعا • عرفتهم  
جميعا »

ومن الواضح أن السطور الاخيرة تشير الى الشاعر  
الانجليزى ت.س. اليوت لا سيما قصيدته «أغنية العاشق

الفريد بروفروك ، • ويبدو أن منير رمزي حين كتبها كان  
يفكر فيما ينوي أن يفعله وشيكا بنفسه ، فبعد أيام من  
كتابتها ، وضع حدا لحياته ، وبذلك أقدم على ما لم يقدم  
عليه الآخرون ممن اکتفوا بالتعبير عن أزمته وأزمة  
عصرهم •



## بعد منتصف القرن

ولئن انحسرت موجة هذه المحاولات منذ انتصاف القرن ، عندما أخذ تيار الواقعية بمختلف صورها يطفئ على اتجاهاتنا الادبية ، الا انه كانت هناك محاولات جديدة من حين لآخر تجرى كأنما على استحياء .

ففى عام ١٩٥٤ ظهر كتاب بعنوان « لمحات من كفكا » فيه ترجمة بالعربية لمسرحيته ذات الفصل الواحد « حارس المقبرة » ومقتطفات من رسالة الى أبيه التى شرح فيها علاقته المضطربة بوالده ، ثم دراسات بالعربية والانجليزية والفرنسية اشترك فيها مجموعة من الكتاب من بينهم كامل زهيرى ومجدى وهبه وأحمد أبوزيد وجورج حنين .

كما استأنف ادوارد الخراط كتابة قصصه فى نفس اتجاهه السابق ، وذلك عام ١٩٥٥ ليجمعها مع قصصه المبكرة فى مجموعته الوحيدة التى نشرها عام ١٩٥٩ بعنوان «حيطان عالية» . كذلك كانت هناك كتابات الرسام أحمد مرسى التى لم تنشر ( وهو الذى قام برسم غلاف وصور مجموعة ادوارد الخراط ) ، وكذلك الكتابات غير المنشورة لصليب كامل صليب من أدباء الاسكندرية ، ولعل أهمها شعره المنثور الذى دار حول كسيح الحرب ، ثم ذكريات كسيح الحرب ، ثم نماء كسيح الحرب .

وهذا الكسيح أشبه ببعض شخصيات صموئيل بيكيت مثل شخصية « هام » المقعد فى مسرحية « لعبة النهاية » وشخصية الكسيح « ويل » فى مسرحية « الايام السعيدة »

يقول صليب كامل على لسان كسيح الحرب فى نهاية نماء كسيح الحرب :  
.

غير أن الساعة فى معصمى المبتور

لا بد أن تدور

لتملأنى بما أذكره

لا بما أنساه

فاظل أعرف كم هى الساعة الآن

وفى كل آن

فى الماوى الذى أنمو فيه  
الماوى  
ماوى نمائى  
يتلاشى بى كما يتلاشى ضميرى  
فانحف  
انى أنحف  
انا الآن اخترق جروحي  
فقد نحفت  
لأنمو خلال جروحي  
ببطء النفس  
لا بسرعة الضمير  
لأنى الآن انسان بصير ،  
أخترق جروحي ،  
فى نهار النفس  
ولست شبيها ضريرا  
فى ليل الضجر  
ولقد أطفئت الأنوار  
الأنوار ذات الشعر المستعار  
ولو الى حين

## فالآن

### انا مجروح بجرح نمائى •

ومنذ عام ١٩٦٠ تقريبا اخذت موجة الواقعية تنحسر  
لتفسح الطريق لتيارات أخرى كان أحدها ما اصطلح على  
تسميته بأدب اللامعقول •

ففى مجال الشعر يتمثل هذا الاتجاه - بوجه خاص-  
فيما كانت تنشره مجلة شعر ببيروت ، وان كان أكثره  
تقليدا لهذا الاتجاه ، ليس وراءه تجربة ناضجة ، ثم فيما  
تكتبه جمهرة الذين يمارسون ما يعرف باسم « الشعر  
الجديد » • وفى هذا يقول الدكتور زكى نجيب محمود :

الحزن العميق الصادق لما اصاب الانسان  
فى حياته الحديثة من حدة واضطراب وشدة  
وجذب ، تراه سائدا عند شعراء الموجة الأخيرة  
فيما يسمونه بالشعر الحديث •

فهذا صلاح عبد الصبور يقول « فالحزن قد  
قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز » ، ويقول  
« انه حزن طويل كالطريق من الجحيم الى الجحيم ،  
الا ان حياتنا الحديثة فى عصرنا هذا ، القائم بكل  
ما فيه من علامات تكشف عن قوة الانسان



وجبروته ، لحياة فوضى كذلك بما يبعث في  
النفوس عوامل التشكك في حسن المصير ، ولا  
عجب بعد هذا أن تلمح في شعر الشعراء المحدثين  
ما يعكس وهن الايمان في القلوب ، فقوة العقيدة  
تنبع من التفاؤل بأخرة الانسان ، أما وهذه  
الأخرة قد زعزعتها عوامل العلم والسياسة في  
عصرنا ، فقيم الايمان بعقيدة ان صلحت للنفوس  
المطمئنة الراضية فهي لا تصلح للنفس القلقة  
البائسة . يقول يوسف الخال « أخاف أن تكون  
هذه الهنيئة التي نعيشها هي الحياة كلها »  
وتسأل سلمى الخضراء الجيوسي قائلة اذا حل  
موعد القدر « فما الذي تجدى القرايين وبارات  
الزهر » ومثل هذا المزيج من الحزن والقلق  
والتشكك في حسن المصير ، نراه عند ملك عبد  
العزیز التي توشك أن ترى كل شيء عبثا في  
عبث ، « ليت أنا ما سكتنا ، ليت أنا ما نطقنا .  
كلما يوما قعدنا ، كلما يوما مشينا ، كلما يوما  
رضينا ،  
كلما يوما ابينا ، كلما يوما طرحنا ، كلما يوما  
اخذنا ،

كلما يوما رفضنا ، كلما يوما أردنا ، عاشت  
الكلمة فى ارواحنا

حفرأ وهما • «

ويستطرد الدكتور زكى نجيب محمود واصفا مايسود  
الشعر الحديث من فلسفة بقوله :

الشاعر من هؤلاء الشعراء المحدثين ساخط  
بازاء هذا العبث الذى يصيب الانسان على يد  
القدر القشوم - ولا فرق بين أن يكون القدر  
صاعدا من الارض أو هابطا من السماء - ولذلك  
فهو يقف من كل شىء موقف الرفض الحاسم :  
رفض العالم القديم بكل ما فيه من معتقدات  
وتقاليد ومقاييس ومعايير ، ورفض العالم الجديد  
بكل ما فيه من جبروت العلم وطغيان السياسة ،  
وان هذا الرفض البائس ليبدا حتى فى عنوان  
المجموعة الشعرية عند شاعر مثل انسى الحاج فى  
مجموعته التى اسمها « لن » ، انه ليبدا لى ان  
الشعراء المحدثين قد وفقوا فى القبض على حقيقة  
الشعور الانسانى اليوم بازاء الدنيا المعاصرة  
واحداثها وضواغطها وكوارثها (١٧) •

هذا فى مجال الشعر ، أما فى مجال المسرح فقد كانت مسرحيتنا « لعبة النهاية » لصموئيل بيكيت و « الكراسى » ليوجين يونسكو من أوائل المسرحيات المترجمة فى هذا الاتجاه ، ومثلت المسرحيتان على مسرح الجيب بالقاهرة . كما تزعم هذا الاتجاه فى التأليف المسرحى الاستاذ توفيق الحكيم فى مسرحيته « ياطالع الشجرة » و « الطعام لكل فم » اللتين يمكن القول انه استفاد فيهما من أسلوب اللامعقول أكثر مما تنتميان اليه فعلا . فتوفيق الحكيم لا يكتب هذا اللون من المسرح لأنه فنان مأزوم بما آل اليه مصير الانسان اجتماعيا وميتافيزيقيا فى منتصف القرن العشرين بعد الميلاد ، فلا يستطيع أن يكتب الا على هذا النحو ، بل انه يريد أن يجرب أسلوبا جديدا لينتقل الى تجربة أسلوب آخر . ويعترف هو نفسه بذلك حين يقول :

واذا كنت قد اتجهت الى القوالب المختلفة الى حد الاقتراب أخيرا من اللامعقول ، والاهتمام بهذه الاتجاهات الجديدة ، فذلك لاستنباط طريقتنا فى تطوير قوالبنا واشكالنا الفنية ، لا للدعوة الى اللامعقول فى ذاته او غيره من الاتجاهات ، بل لمجرد فتح النوافذ كلها ليدخل لنا الضوء ونحن نحاول تطوير فنوننا ، حتى لا نعمل فى ظلام العزلة (١٨)

وفى مقدمته لمسرحية ياطالع الشجرة يؤكد الفكرة نفسها ، بل ويعلق أن مسرحنا الحاضر لم يزل فى حاجة ماسة الى الفن الواقعى الى سنوات عديدة مقبلة ، فنحن لم نفرغ بعد من تصنوير وتسجيل مراحل حياتنا الواقعة ومجتمعنا المتطور . لهذا فهو لا ينصح بهذا اللون غير الواقعى الا فى أضيق الحدود (١٩) .

وفى التذييل الذى كتبه لمسرحية « الطعام لكل فم » يوضح موقفه من أدب اللامعقول بقوله :

التجديد فى الفن الذى سمي باللامعقول ليس معناه عندى الغموض أو التعبير عن انحلال الانسان المعاصر ، انى اعتقد ذلك أسوأ ما فيه . وكل ما يهمنى منه ليس شطحاته ، بل حرية التحرك فيه (٢٠) .

ويستطرد توفيق الحكيم فيعلن أن الغموض فى الفن اذا كان نتيجة فهو نقص . واذا كان سببا فهو دجل . وملاحظة توفيق الحكيم صحيحة أحيانا لكنها ليست صحيحة فى كل الاحيان . فكثيرا ما يكون الغموض ضريبة كل فن رائد يتلقاه جمهور لا يتذوق الفن الا من خلال تقاليد تربى عليها ، ويصبح على الفن الجديد أن ينتظر جيلا أو جيلين حتى يتذوقه الجمهور ويصبح بدوره فنا تقليديا «مفهوما» .

وتوفيق الحكيم بهذا يفصل بين الشكل والمضمون ،  
يريد أن يستفيد بالشكل دون أن يرتبط بالمضمون ، وهو  
يعلن ذلك صراحة ، ويحاول أن يفرق على هذا الاساس بين  
اللامعقول والعيب . فاللامعقول ينصرف الى الشكل فقط ،  
أما العيب فينبع أصلا من المضمون ، من فكرة أن العالم عيب  
لينتهي الى الشكل العيبى الملائم له . فمحاولة توفيق الحكيم  
اذن محاولة لوضع العالم المعقول فى اطار لا معقول .

ليعيشا معا أسرة واحدة ، متحابين ٠٠٠ يؤثر  
احدهما فى الآخر ويزداد الوجود بهما ويثرى (٢١)

أما فى مجال الرواية فأننا نجد روائيا مثل نجيب  
محفوظ يشير الى قصته «أولاد حارتنا» بقوله :

وإذا كان لكاتب أن يتحدث عن تجاربه فى  
مجال الحديث عن قضية عامة، كمستقبل الرواية،  
فانى أستبجح لنفسى أن أضرب مثلا برواية «أولاد  
حارتنا» لأنها فى الواقع كانت صدق للتفكير فى  
أزمة العصر الحديث .

فى هذه الرواية ظن العالم أنه فى غنى عن  
الجبلاوى فقتله ، وهذه النهاية توصله الى الخواء،  
والى الاحساس بمرارة الحياة ، وهى النتيجة التى

وصل اليها البر كماى حين اعتقد أن الحياة لامعنى  
لها وإن العبت هو المعنى الوحيد(٢٢) •

لكن الاستاذ نجيب محفوظ يعود فيؤكد فى المقال  
نفسه - كما سبق أن أكد توفيق الحكيم - قائلا :

لا اعتقد أن تجاربى الجديدة فى الرواية لها  
صلة بالآزمة الأوروبية ، فهذه أزمة خاصة جدا ،  
وما زال مجال الرواية متسعا امام الروائيين فى  
كثير من دول العالم التى تملك فلسفة حياة  
وعقيدة انسانية(٢٣) •

ولعله من الممكن أن نشير فى هذا المجال الى قصة  
« الظلال فى الجانب الآخر » لمحمود دياب ، وهى مكتوبة على  
شكل رباعية ، فى كل قسم يتحدث أحد شخصيات القصة •  
وفى القسم الاول - وهو أطول الاقسام - نستمع الى حكاية  
جميل الذى يمكن اعتباره الشخصية الرئيسية فى هذا  
العمل الأدبى ، أمارواة الاقسام الاخرى فهم يدلون بشهادتهم  
عن جميل وحكمهم عليه أكثر مما يتحدثون عن أنفسهم •  
وجميل يقدم لنا نفسه فى القسم الاول من القصة على أنه  
طالب بكلية الفنون ، وجد نفسه - بحكم أنه انسان يعيش  
فى مجتمع - مرتبطا بعشرات القيود • وحكايته ليست الا  
محاولته الدائبة للتحرر من كل قيد أو التزام بحيث يمكن  
وصفه باللامنتمى • فهو يعلن تحرره من احترام الواندين

والأساتذة والأصدقاء بل وإيمانه بالله ، حتى تتبلور مشكلته عندما يحاول أن يتخلص من طفل نتج عن علاقته بفتاة صغيرة ساذجة ألقتها الحياة فى طريقه اسمها روز • ولئن كان على جميل أن يبذل مجهودا من أجل أن يصبح لا منتميا ، فقد كانت روز بطبيعتها وظروف حياتها لا منتمية • لم تكن ترتبط بأب أو أم ، فقد نشأت فى أحد الملاجىء وبالتالى لم تكن ترتبط بدين معين وإن كانوا قد علموها المسيحية فى الملجأ • وقد عبر جميل عن هذا الوضع بقوله يخاطبها : انك أحسن منى ، فأنت لا تؤمنين بشئ ، وهذا أيسر بكثير من أن نحاول أن نتزع من نفوسنا شيئا دربنا على أن نؤمن به (٢٤) •

وهكذا كان جميل يجهد من أجل الوصول الى ما عليه روز بالفعل دون أدنى مجهود من جانبها •

ومما يلاحظ أن لجميل ملامح مشابهة لفتحي بطل قصة «القاهرة» لعلاء الديب ، فبالرغم من أن بطل القاهرة يتزوج عشيقته فى النهاية الا أنه لا يحس بخطورة ما أقدم عليه الا حين أدرك أنها حبلى ، فلا يجد وسيلة للتخلص من الطفل الا بالتخلص منها فيقتلها ليقدم للمحاكمة • وهذه الطريقة العنيفة فى التخلص من الطفل دلالة على اكتراث واهتمام بما يخلفه عمله من أثر لا يريد هو أن يلتزم به (٢٥) • أما جميل بطل الظلال فى الجانب الآخر فلا يعنيه من الأمر سوى طرافته ، وهو يعبر عن ذلك بقوله : اذا كانت هناك قوة غير

منظورة أوجدتنا فلا بد أنها أوجدتنا لتتسلى فماذا لو تسليت  
بعض الوقت (٣٦) •

لهذا لم يحاول لحظة واحدة أن يعمل على اجهاض روز  
كما فعل مثلاً ماتيو بطل سن الرشد لجان بول سارتر ، ولا  
على الزواج منها ولا حتى على قتلها كما فعل بطل القاهرة •  
وحين ولدت طفله فيما بعد ثم مرضت الطفلة لم يكثرث أن  
تعيش أو تموت فماتت •

وهكذا نجد أن شخصية جميل تجاوزت في تحقيقها  
لمبدأ عدم الانتماء كلا من بطل القاهرة وسن الرشد ، حتى  
ليمكن القول انها وصلت الى نوع من اللا انتماء المطلق اذا  
جاز القول •

ان جميل أقرب الى مرسو بطل الغريب لالبير كامو ،  
فهو مثله لا يهمه سوى الحاضر وكلاهما ملقى فى وسط  
مجتمع غريب عليه • ان كلا منهما خرج بنفسه عن كل  
العادات وجعل ينظر فى نفسه وفيما حوله نظرة قاسية ،  
وخطيئته أنه يعيش معيشة من لا يبالي بشئ • غير أن الغريب  
يستيقظ فى النهاية احساسه بوجود الآخرين بسبب مواجهته  
الموت • فيتمنى أن يرى فى يوم اعدامه كثيراً من المتفرجين  
يستقبلونه بصرخات الحقد حتى لا تثقل عليه وحدته • أما  
جميل فاننا نتركه بلا يقظة لأنه لم يجابه حكم الاعدام بعد •

\*\*\*



أما فى مجال القصة القصيرة فنحن نجد قصصيا مثل يوسف ادريس - اشتهر باتجاهه الواقعى - ينشر قصة قصيرة تكاد تنتمى الى هذا الاتجاه هى قصة « حكاية ذى الصوت النحيل » (٢٧) . كما عاد فتحى غانم الى هذا الاتجاه بصورة أوضح فيما نشره من قصص قصيرة فى صباح الخير مثل قصة بنجو (٢٨) . كما تمثل هذا الاتجاه فى القصص التى نشرها علاء الديب ( شقيق بدر الديب ) وذلك فى مجلتي « أدب فى بيروت » و « صباح الخير » فى القاهرة . ولعل أبرز أعماله قصته القصيرة الطويلة « القاهرة » التى سبقت الإشارة إليها ، حيث نجد بطلا ، قضيته الأساسية أنه لا يريد أن يتحمل تبعات عمله أو نتائجه ، ولهذا قتل زوجته - وهى عشيقته سابقا - عندما علم أنها حملت منه . انه بطل حاول أن يقتل الملل والوحدة غير أنهما ما يلبثان أن يقتلاه ، فيعترف فى النهاية قائلا : على أية حال فان القضية من بدايتها الى نهايتها كانت سخيفة حتى بالنسبة لى . انها تعبر عن الملل ، انها الملل ذاته .

ومن هذه المحاولات فى القصة القصيرة قصة المظاهرة لبهاء طاهر - وهى أول قصة تنشر له - حيث نجد شخصية بطلها أقرب الى شخصية الغريب لالبير كامو ، انه غريب عن العالم الذى عليه أن يألفه ويلتزم به ، غريب عن أمه التى يختلف معها حتى عما يأكل ومتى يأكل ، غريب عن أخيه الذى يختلف معه حول أمور مثل الميراث ، غريب حتى عن المرأة التى التقطها هو نفسه من إحدى

دور السينما حتى انه ندم لانه كلمها ، غريب عن تحمس  
الناس لفريق دون فريق في كرة القدم ، ومع ذلك فانه  
يجد نفسه مندسا وسط مظاهرة تنتهى بمعركة يصاب  
فيها بطلنا ثم يقبض عليه ليقتل ليلة في الحجز وهو  
لا يزال على عدم اكتراثه واحساسه بالغربة والضيق  
فهو يقول :

تنهدت بارتياح وانا اسند راسى المجروح فى  
حذر الى ظهر العربة لا افكر فى شىء ، ولا اهتم  
لشىء ، ولا استمع الى شىء غير صوت اطارات  
العربة الرتيب وهى تدمج على اسفلت  
الطريق (٢٩)

مما يذكرنا بمرسو - بطل البير كامو - عندما كان  
يستمع اثناء محاكمته - وخلال مرافعة محاميه - الى  
صوت بائع المشجعات آتيا من الشارع ومخترقا ردهات  
المحكمة وقاعاتها .

كذلك يمكن ان تنتمى الى هذه المحاولات محاولات  
قصاص شاب هو محمد حافظ رجب :

كان يعيش متجولا فى حوارى الاسكندرية  
ينادى على قراطيس اللب التى هى كل بضاعته

... وعندما تخف حدة الزحام في المدينة ...  
كان له عالم رحب مضيء وجد الطريق اليه بين  
قصاصات الصحف والكتب الممزقة التي تقع  
تحت يده (٣٠)

ومارس بائع اللب الكتابة ، وكتابة الأقصوصة بوجه  
خاص ، ثم زحف الى القاهرة ، غير أنه ما لبث ان جابهته  
ازمات عبر عنها بقوله :

عاد الصعلوك يبحث عن مهجيين آخرين ...  
الحر في المدينة يخنق الأنفاس ... هرب الناس  
من الهجير ... بحثوا عن جدران الظل  
واستندوا عليها ... الصعلوك رأسه تحت  
خط الشمس ... صاح الصعلوك ... يا أهل  
المدينة ... في الهجير أسير ، معي مجموعة  
قصص للطبع لم تطبع ... معي قصة أخرى  
للنشر لم تنشر . ابحت عن مظلة ... وتذكرة  
ترام ... وأخرى للسينما ... لكن لم أعثر على  
المظلة بعد ... سار الترام ... وفقدت تذكرة  
السينما ... وقيل لى ان عرض الفيلم قد انتهى  
.. بالأمس صحت .. يا كبار يا إسائذة ..

اننا كبار واساتذة أيضا .. افسحوا الطريق ،  
فاننا قادمون . لكنهم سدوا الطريق في وجهي ،  
وانا لم اقل كلماني بعد . قالوا مرة انني  
سريالي ، اتهموا كلماتي بالعبث . قالوا انها  
نقط حبر فوغ نسافة . والحقيقة اننا اكتب  
ما لم يكتبه احد قبلنا ، لم يكتشف احد الكنز  
الذي اكتشفناه .. لم يروا بريق الماس الذي  
رايناه . (٣١)

وقد اثار محمد حافظ رجب ضجة حوله اكثر مما  
انارها الآخرون ، لأنه ربما كان الوحيد الذي كافح في  
سبيل نشر اعماله . فقد رأينا أن كثيرا مما كتب في هذا  
الاتجاه لم يقدر له النشر لعدم تحمس أصحابه انفسهم  
للنشر ، فهم لم يعرضوه في كثير من الأحيان على ناشر  
أصلا واكتفوا بقراءته على أصدقائهم . أما البعض الآخر  
فكان يتسلل الى دوائر النشر كلما استطاع الى ذلك  
سبيلا بلا ضجيج كأنما يشكر الظروف التي اتاحت له  
نشر مثل هذه المحاولات التجريبية ، فاذا قامت في وجهه  
العقبات في الصحف اقتصر على نشر ما كتبه في كتب ،  
فاذا لم يتح له ذلك فربما اقتصر على طبع نسخ منه على  
آلة الكتابة أو ابقائه في درج مكتبه . أما محمد حافظ  
رجب فقد جعل هدفا من أهدافه أن يتخطى حواجز

النشر المقامة أمام كتاباته ، وطالب بأن يعامل هذا اللون من الكتابة عند النشر كما يعامل اللون التقليدي الذي تعودته جمهور القراء ، ولما كان هذا أمرا عسيرا فقد أثار الغبار حوله في كل اتجاه ، ولهذا لم يقتصر انتاجه على ما كتب من قصص (٣٢) ومسرحيات ذات فصل واحد ، بل تجاوزته الى عدد من المقالات في دفاعه عن حقه في نشر ما يكتب - وقد كتب تلك المقالات بنفس أسلوب قصصه ومسرحياته . وكان من الطبيعي أن ينبرى له أكثر من مهاجم وأن يقف معه أكثر من مدافع ، فتكونت بذلك حصيلة لا بأس بها في تاريخ هذه الاتجاهات التجريبية (٣٣)



ومما تجدر ملاحظته أن هناك محاولات مماثلة - لعلها أكثر تطرفا - في بعض البلاد العربية الأخرى لا سيما تلك التي اتصلت بالثقافة الفرنسية اتصالا وثيقا مثل لبنان وسوريا ، ولكننا نعتقد أن رصدنا وتحليلها أولى أن يقوم به أحد نقاد تلك الدول أو أدباؤها ، فلم نشر الى تلك المحاولات الا اشارات عابرة .

على أية حال فإن هذه المحاولات الجديدة لم تتحدد نهائيا لأنها لا تزال في دور التكوين ولا بد من وجود مسافة زمنية حتى يمكن الحكم عليها وعلى مصيرها .



## موقف النقد

وأخيرا يحسن أن نشير الى تيار النقد الذى طالما عارض هذه المحاولات منبها الى اختلاف ظروفنا التاريخية والاجتماعية عن ظروف الغرب . فقد كان الشرق العربى - ولا يزال فى كثير من أجزائه - يكافح الاستعمار من ناحية ويكافح ما أطلق عليه اسم ثالوث المرض والفقر والجهل من ناحية أخرى ( ويبدو أن الناحيتين وجهان لعملة واحدة ) وفى مصر كان المثقفون هم الذين يحملون لواء هذا الكفاح معنويا وماديا ، حتى لقد صودر فى منتصف القرن كتاب « المعذبون فى الأرض » للدكتور طه حسين وهو فى أوج مجده الأدبى . وكان يساعدهم وقتئذ

على تحمل مشاق هذا الكفاح أحلامهم في تطبيق نظم  
تحقق لمجتمعهم قدرا أكبر من الحرية والسعادة .

أما مثقفو الغرب فكانوا قد اشرفوا على مرحلة  
يعانون فيها من ملل الترف ، انهم أبناء حضارة حققت  
كل ما كانت تحلم به من نظم واستخدمت آخر ما وصل  
اليه الانسان من اختراعات ، لتجد نفسها في نهاية الأمر  
محصورة بين ذكريات حرب مفزعة مضت وهلع من حرب  
أشد فزعا مقبلة .

وفي ذلك يقول شاعر مثل نزار قباني :

وفي رأيي أن أزمة العبث واللاجبوى هي أزمة  
نفسية مستوردة لها ما يفسرها في الحضارة  
الأوروبية المتعبة ، أما نحن فقد نقلناها بدون  
تحفظ ودون أن يكون في حياتنا ما يبررها .  
والقرف الذي يطفى على آثارتنا الأدبية ليس قرذا  
عريبا وإنما هو قرف صنع في فرنسا . . .  
وانتقلت إلينا جرائمه بالعدوى . . . اننى لا  
انكر ان الإنسانية كلها تعاني أزمة مصير وان جيلنا  
هو جيل الفيلار الذرى والهواء الملوث والعقد  
الفرويدية المهيمنة ، الجيل المصابوب بلا صلب ،  
المشوه من داخله منذ ولادته ، اننى اعرف هذا



أيضا ، ولكننى أعرف أن للانسان العربى ازماته  
الخاصة ، ازمات واقعية تتصل بالرغيف والدواء  
وبسرطان اسرائيل أكثر مما تتصل بالمجردات  
الفلسفية التى لا تلتفت اليها الشعوب الا وهى  
فى قمة شبعها وبطرها الفكرى • (٣٤)

وهذا يفسر لنا كيف قوبل هذا التمرد على الأساليب  
التقليدية من جانب بعض النقاد . ففى عام ١٩٤٩ هاجم  
أنور المعداوى هذه الأساليب فى مجلة الرسالة واختتم  
هجومه قائلا :

قد يقول قائل انها « سمبولزم » وقد يقول  
آخر انها « سيريالزم » اما أنا فاحيى الاستاذ  
عباس محمود العقاد واقول معه : انها  
تهجيص (٣٥) •

وقد ظل موقف أنور المعداوى - بعد خمسة عشر  
عاما من هذا التعليق - كما هو ، ففى حديث أدلى به  
لرجاء النقاش عام ١٩٦٤ بصحيفة الجمهورية أعلن قائلا :

اننى أرفض مثل هذا الأدب ... ذلك لأننى  
أومن أن رسالة الفن - فى أصل من أصولها -  
هى أن يفهم القارئ أولا عن الكاتب أو الفنان

فإذا لم يستطع الكاتب أن يوصل إلى القارئ  
 مضمون أفكاره ، أن يوضح له ما يريد أن يقول  
 . . . فهو لم يؤد من واجبه شيئاً . أنا اعترف  
 أن الحياة تبدو في كثير من جوانبها غير منطقية  
 وغير معقولة ، فهل من مهمة الفن أن يزيد من  
 كثافة اللامعقول وأن يعقد ما في الحياة من  
 لا منطقية ؟ العكس في رأيي هو الصحيح . أننا  
 يجب أن نقدم الحياة للناس من خلال الفن وهي  
 معقولة ومنطقية على الأقل حتى يكون دور الفن  
 هو أن يجب الناس في الحياة ، وأن يقدمها إليهم  
 في صورة تخلو من التعقيد وتجسيد ما فيها من  
 بشاعة . . حتى لا تشيع في أرجائها كثافة الظلام  
 الذي يمكن أن ينعكس بدوره على الجانب  
 النفسي للجماهير . ومن هنا كان النقد مثلاً يعيب  
 على كاتب القصة أن يبني أحداثه على المصادفات  
 مع أن الحياة - والفن يعبر عنها - في كثير من  
 اتجاهاتها مليئة بالمصادفات . . فلماذا ؟ لأن الفن  
 يريد أن يمتطى الحياة ، يريد أن يعطيها صفة  
 المعقولة . . يريد أن يقدمها في الإطار الذي  
 لا غرابة فيه ولا شذوذ ولا بعد عن المعقولة . (٣٦)

وأنور المداوى ناقد من بين نقاد عديدين يقفون  
ضد هذا الاتجاه ، وعلى رأسهم العقاد وطه حسين .  
فالعقاد فى يومياته بصحيفة الأخبار عام ١٩٦٣ وأوائل  
عام ١٩٦٤ وحتى آخر حديث أدلى به للتليفزيون قبيل  
وفاته ، كان يعتبر هذا الاتجاه مجرد هذيان ، وموضة  
تهريج ستموت كما ماتت موضوعات من قبلها ، وأصحابها  
ليسوا إلا ادعياء . ويفرق العقاد بين العبث وإدراك العبث  
فيقول :

**العبث لغو وسخافة بغير غاية أو بغير معنى ،  
ولكن إدراك العبث غاية مقصودة لها معناها .  
ولو كان هذا المعنى فصلا حاسما بين العمل  
المقصود واللامقصود ، إذا جرينا على منهجهم  
اللغوى فى المعقول واللامعقول .**

**إن الماء المختلط بالأتربة والنفايات عكر . ولكن  
العين التى تدرك أنه عكر ليست بعكرة ولا يجوز  
لنا أن نعكرها عمدا لكى يصبح النظر موافقا  
للمنظور ... على قول الادعياء الذين يعطوننا  
كلاما مختلطا معكرا لأن العالم فى رأيهم خليط من  
الأكدار ولا سبيل الى تصفيته على شكل من  
الأشكال .**

... فمهما يكن من عبث الحياة التى يحيها  
بطل القصة حسب تصور المؤلف ، فإن القصة  
نفسها غاية مقصودة لا عبث فيها ولو كانت تمثل  
العبث كله على كل صورة من صوره فى الواقع او  
الخيال .

... وليقولوا من العبث ما يشاءون ،  
ولكنهم سيعلمون راغبين أن ادراك العبث جد  
لا هزل فيه ، وأن العين العكرة لا تصلح للنظر  
الى الماء العكر ولا الى الماء الذى يقطر بالصفاء (٣٧)

كما شارك الدكتور زكى نجيب محمود فى هذا  
الهجوم فقال :

قد يكون فى الالامعقول سحر يفتننا ، لكن من  
ذا الذى قال ان الأدب العظيم يكتب ليسحر ؟ لا ،  
ليست هذه هى مهمة الأديب العظيم ، بل ان مهمته  
أن يصوغ « الحق » فى بناء من اللفظ ، أن يكون  
ذا طابع فريد فى مضمونه الفنى ، فوراءه حقيقة  
مجردة عن الطبيعة الانسانية قد تجسدت فيه ،  
فحتى لو أراد الأديب أن يجسد فى أدبه الجانب

**اللا معقول من الانسان ، فهو انما يفعل ذلك  
بطريقة معقولة ( ٣٨ ) •**

ويشارك عبد الرحمن الخميسي في هذا الهجوم وان  
كان على اساس فلسفى مغاير ، فبينما يستند زكى نجيب  
محمود فى معارضته هذا الاتجاه على اساس فلسفة تؤمن  
بوجود حقيقة مجردة عن الطبيعة الانسانية تتجسد فى  
العمل الفنى ، نجد عبد الرحمن الخميسى يعارض هذا  
الاتجاه على اساس أنه وليد مجتمع يربط بين الحرية  
والفردية ، فهو يقول :

**الحرية فى منهج اولئك حرية بورجوازية ،  
تقوم على تحقيق الرغبات الفردية دون  
حائل ... انهم يطالبون بحرية الفرار ، ونحن  
نطالب بالحرية الحقيقية التى تدفع الانسان الى  
الشعور بمجمعه ( ٣٩ ) •**

ولهذا فهو يرى فى هذا الاتجاه دعوة خطيرة لتخريب  
أرواح الشباب •

أما الدكتور فؤاد زكريا فقد اعتبر الدعوة الى  
اللا معقول فى مجتمعنا محاكاة تدعو الى السخرية والراء  
فى آن واحد • وبنى رأيه هذا على أسس أن أدب

اللا معقول ظهر فى الحضارة الغربية لأسباب لا تتوافر فى مجتمعنا ، وقد حددتها فى أربعة أسباب :

أولها أن المجتمع الغربى الرأسمالى يؤكد مبدأ الفردية تأكيداً أساسياً ومن المؤكد أن اللا معقول يمكن أن يكون له دور هام فى حياة الفرد المنعزل . أما فى حياة الجماعة المترابطة فإن دوره لا يعدو أن يكون ثانوياً ، أن كان له دور على الإطلاق . ذلك لأن حياة الجماعة قائمة أساساً على التفاهم ، وهى تفترض وجود نوع من المعقولية يتم على أساسه الاتصال بين الأذهان . ولا بد فيها من نوع من التنظيم العقلى الذى يتعارض مع ترك العنسان للنزوات التلقائية والعشوائية فى الأفراد . وعلى ذلك ففى كل مجتمع تملو فيه كلمة القيم الجماعية ، ينبغى أن تتضاءل أهمية العنصر اللا معقول فى حياة الانسان .

أما ثانى أسباب اتجاه الأدب الغربى الى اللا معقول فهو تأثير الحروب على الحضارة الغربية ، فالحروب نتيجة تلك الحضارة باعتبارها سلعة لا تنتجها الا المصانع الرأسمالية لكنها تعود فتؤثر فى تلك الحضارة بما فيها من قسوة وفظاعة بلغت حداً زعزع ايمان الانسان بكل القيم . ومن هنا كان الاتجاه الى اللا معقول فى الأدب والفن الغربى انعكاساً لحياة فقدت معقوليتها وسادها الجنون . ذلك لأن الحرب هى بالفعل حالة جنون على نطاق واسع .

أما ثالث الأسباب فهو أن الحياة في الحضارة الغربية حياة عملية سريعة الإيقاع ، يسعى الفرد فيها الى الكسب والتفوق على الآخرين ، ويدخل في منافسة مريرة معهم في كل لحظة من لحظات حياته . انها حياة خلت من عنصر الخيال والحلم ، فلم يعد له مجال الا في النوم حيث تبدأ الصور المكبوتة في الظهور على هيئة أحلام تنطلق فيها تلك الطاقات التي أخدمتها حياة اليقظة القاسية . ولم يكن ظهور الأدب اللامعقول الا محاولة للتعبير عن هذا العامل اللاشعوري واللامنطقي الذي زادت أهميته في مجتمعات ازدهمت حياتها الواعية ولم يعد فيها مكان للخيال .

سبب رابع هو التخمّة بالمعقول ، ذلك أن المجتمعات الغربية من فرط استخدامهما للعقل وممارستها لمنطقه قد أحست بالضيق من رتابة العقل وتنظيم المنطق وأخذت تتلمس للتعبير عن أفكارها الأدبية والفنية طريقا مختلفا تجد فيه متنفسا لسأمها من المعقول ، فكان من ذلك اتجاهها الى اللا معقول .

ويميز الدكتور فؤاد زكريا بين ثلاث مراحل في تطور موقف الانسان من العقل : مرحلة ما قبل المعقول، وهي مرحلة التفكير الخرافي والأسطوري ، والأسلوب غير العلمي في الحياة ، ثم مرحلة المعقول ، وهي مرحلة العلم والتفكير المنظم ، ثم مرحلة يسميها ما بعد المعقول ، وهي

مرحلة اللا معقول في الفن والأدب الغربي المعاصر ، وهي حسب تعريفها لا تظهر الا في مجتمع يريد تجاوز العقل من فرط ممارسته له . ويحدد موقفنا من هذه المراحل الثلاث فيقول اننا ما نزال في أوائل المرحلة الوسطى ، مرحلة المعقول مع بقاء عناصر كثيرة من المرحلة الأولى ، مرحلة ما قبل المعقول .

ثم يتساءل الدكتور فؤاد زكريا قائلا :

فكيف يتسنى لأذهاننا ان تقفز مرة واحدة الى مرحلة اللا معقول ؟ اليس الأجدر بها ان تتفرغ لممارسة تجربة العقل والتفكير المعقول والأجدر بنا ان نركز جهودنا في التخلص من عناصر ما قبل المعقول في حياتنا وتفكيرنا لننتقل بكل طاقاتنا الى ميدان المعقول (٤٠) .

ولكن جانبا آخر من النقد كانت لهم وجهة نظر تخالف هذا الاتجاه النقدي امثال الدكتور لويس عوض وأنيس منصور ورجاء النقاش والدكتور غنيمي هلال وغيرهم ، فهم يؤمنون بأن علينا أن نفتح جميع النوافذ لكل التيارات الأدبية . فأولوا اهتمامهم لهذا الاتجاه وأصحابه في الأدب الأوروبي المعاصر ، وقسموه الى القاريء العربي ، كما أولوا اهتمامهم لبعض المحاولات الشبيهة



التي قدمها أدبنا العربي المعاصر ، ولم يقفوا منها موقف  
الرفض ، بل قاموا بدور ايجابي في محاولة شرحها  
وتفسيرها .

ان معركة الجديد والقديم معركة دائمة ، فكل  
قديم فيه ألفة لا نستطيع التخلص منها بسهولة ، وكل  
جديد فيه شذوذ لم نتعوده . هذه طبيعة الأشياء .  
لكن طبيعة الأشياء أيضا أن يحمل الجديد بذور التمرد  
على القديم ، فهذه دلالة الحياة والتطور .

وقد ينطوى هذا الجديد على مبالغة وتطرف لا يحد منها  
الا ذوبان القديم والجديد معا للوصول الى شكل جديد  
يعبر عن مضمون الحياة الجديدة .



ولعلنا نستطيع أن نخلص من هذه الدراسة السريعة  
الى النتائج التالية :

**أولا :** أننا لم نعرف أدب العبث بمعناه المعاصر حيث  
يتضافر الشكل في اعلان عدم وجود معنى للحياة  
انما الذي عرفه أدبنا حتى الآن اما محاولات في  
الشكل تهدف الى تحطيم المتعارف عليه من  
الاشكال الأدبية دون أن ترتبط بالتعبير عن عبث  
الوجود ، وهذا هو الأغلب والأعم . واما مضمون

قد يعلن أن الحياة لا معنى لها ولكن فى أسلوب مفهوم وشكل أدبى مألوف ، وتلك محاولات أقل .

**ثانيا : أن تلك المحاولات لم تتخذ يوما شكل الدعوة** التى يواصل أصحابها الدفاع عنها والعمل على نشرها على نحو ما حدث فى المحاولات المماثلة فى الغرب ، ذلك أن معظم أصحابها هنا تخلو عنها فيما بعد ، حتى بدت مجرد مرحلة شخصية فى تاريخ تطورهم الأدبى يتلمسون فيها أسلوبا أو شكلا جديدا يستقرون عنده . فلم يكن القلق إيمانهم ولا التمرد المتواصل هدفهم ، حتى بدا أن محاولاتهم لم تتم الا بتأثير المذاهب الفنية فى الغرب من ناحية وتأثير الأحداث العالمية التى تمس كل انسان من ناحية أخرى دون أن تكون لها جذور عميقة فى قلوبنا .

**ثالثا : ولعل هذا راجع الى ما يكاد يجمع عليه النقاد والأدباء على السواء ، من أن ظروفنا الحضارية تختلف عن ظروف أوروبا الحضارية التى أنتجت هذه الاتجاهات الأدبية ، وأن محاولاتنا المشابهة إنما هى استفادة من حرية الفنان العبثى فى التعبير حتى تصبح أكثر قدرة على التجديد .** أما أدب العبث نفسه فلا ينطبق علينا ولا يصور

حالتنا • ولهذا تحدثنا عن اللامعقول ولم نتحدث  
عن العيب في أدبنا المعاصر •

ونحب أن ننبه أخيرا الى أن هذا البحث قد اقتصر  
على تتبع هذا الاتجاه في الأدب دون سائر الفنون ، كما  
أنه اقتصر على محاولات هذا الاتجاه في الجمهورية العربية  
المتحدة دون سائر البلاد العربية • وأنه اقتصر أيضا  
على تتبع تلك المحاولات في أدبنا المعاصر دون التعرض  
لتلك الظواهر المتفرقة في تراثنا العربي على نحو ما يمكن  
أن نجد في أدبنا الشعبي أو أدب المتصوفة شـعرهم  
ونثرهم • وهى محاولات أملتها ظروف تختلف عن ظروف  
العصر الراهن ، ولها أهداف تختلف عن أهداف المحاولات  
المعاصرة ، وإن كان يمكن الاستفادة منها على نحو  
ما استفادت المحاولات الأوروبية من محاولات سابقة مماثلة  
تمتد الى فنون الشعوب البدائية وأساطيرهم •

تلك هى حدود هذا البحث موضوعا ومكانا وزمانا •



## المصادر والتعليقات

- ١ - راجع مصطفى صفوان : مقدمة الترجمة العربية لتفسير الأحلام لسيجموند فرويد ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ١٨ .
- ٢ - المرجع السابق ص ٤٢٩ ، ٤٤٤ .
- ٣ - المرجع السابق ص ٤٣٤ .
- ٤ - المرجع السابق ص ٤٤٢ ، ص ٤٤٣ .
- ٥ - المرجع السابق ص ٣٣٧ .
- ٦ - المرجع السابق ص ٤٣٦ .
- ٧ - فرويد : محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي ، ترجمة د . أحمد عزت راجح ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص ١٧ .
- ٨ - د . أمين روفائيل ، ادجار آلان بو ، الانجلو ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ٦٩ .
- ٩ - بشر فارس ، مفرق الطريق ، مطبعة المعارف ، القاهرة ، ١٩٣٨ ، ص ٦ - ٧ .

١٠ - بشر فارس ، سوء تفاهم ، مطبعة المعارف ، القاهرة  
١٩٤٣ ، المقدمة .

١١ - مجلة التطور ، العدد الأول ، يناير سنة ١٩٤٠ .

١٢ - المجلة الجديدة ، العدد ٤٢٦ ، ٢٨ مايو سنة  
١٩٤٢ .

١٣ - يقول هربرت ريد فى كتابه « الفن والمجتمع » ان  
الفنان السريالى يرى أن العيب قائم أساسا فى البناء  
الاقتصادى للمجتمع ، ويعتقد أن من غير المستطاع  
الاهتداء الى قاعدة مرضية للفن داخل الشكل الحاضر  
للمجتمع ومن ثم هو فنان ثائر ، لكنه غير ثائر فى  
أمر الفن فحسب ، وإنما يبدأ ثورته بموقف ثورى  
فى الفلسفة ، ولكي نكون أكثر دقة نقول انه  
يبدأها بتلك الفكرة الثورية التى أقام عمادها  
كارل ماركس »

١٤ - نجد تعبيرا واضحا عن هذه الفترة فى الجزء الثالث  
من ثلاثية بين القصرين لنجيب محفوظ ( قصر  
الشوق ) . كما أننى عبرت عن هذا الجيل فى  
قصتى « أيام الرعب » التى نشرت فى مجلة الأديب  
البيروتية عدد سبتمبر سنة ١٩٥٠ ثم نشرت فى  
مجموعة (العشاق الخمسة) باسم «العشاق الخمسة» .

١٥ - البشير ، ٢ أكتوبر ، ١٩٤٨ ، ص ١٢ - ١٣ .

- ١٦ - سور حديد مندب ، الكتاب الذهبى ، روز اليوسف  
القاهرة ، ديسمبر ١٩٦٤ .
- ١٧ - مجلة الكاتب ، القاهرة ، يناير ١٩٦٤ ، ص ١٣٩ ،  
١٤٠ .
- ١٨ - مجلة المسرح ، القاهرة ، العدد الأول ، السنة  
الأولى ، يناير ١٩٦٤ ، ص ٧ .
- ١٩ - توفيق الحكيم ، يا طالع الشجرة ، مكتبة الآداب ،  
القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ١٩ .
- ٢٠ - توفيق الحكيم ، الطعام لكل فم ، مكتبة الآداب ،  
القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ١٨٥ .
- ٢١ - الطعام لكل فم ، ص ١٩١ . انظر أيضا نص الحديث  
الذى أدلى به توفيق الحكيم لألفريد فرج فى صحيفة  
أخبار اليوم بتاريخ ٨ فبراير ١٩٦٤ حيث أكد هذا  
الموقف .
- ٢٢ - مجلة الكاتب ، فبراير ١٩٦٤ ، ص ٢١ .
- ٢٣ - المرجع السابق ، ص ٢٤ .
- ٢٤ - محمود دياب ، الظلال فى الجانب الآخر ، الدار القومية  
القاهرة ، ص ٣٤ .
- ٢٥ - علاء الديب ، القاهرة ، الكتاب الذهبى ، روز اليوسف  
القاهرة ، ١٩٦٤ .
- ٢٦ - الظلال فى الجانب الآخر ، ص ٤٩ .

- ٢٧ - صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، ٢ مايو ١٩٦٣ . ثم نشرت فى مجموعة قصص بعنوان « لغة الآى آى » الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
- ٢٨ - مجلة صباح الخير ، القاهرة ، ٧ يونيو ١٩٦٢ . ثم نشرت فى مجموعة قصص « سور حديد ملذب » .
- ٢٩ - مجلة الكاتب ، القاهرة ، يناير ١٩٦٤ ، ص ١٤٧ .
- ٣٠ - صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، ٣ أكتوبر ١٩٦٣ ، ص ١٣ .

٣١ - المرجع السابق .

- ٣٢ - لم تنشر له هذه المسرحيات فيما أعلم أما قصصه القصيرة منذ نشر بعضها فى مجموعة قصصية بعنوان « الكرة ورأس الرجل » ، دار الكاتب العربى القاهرة ، ١٩٦٧ .

٣٣ - أنظر :

مجلة الثقافة ، القاهرة ، العدد ٤٣ ، ١٢ مايو ١٩٦٤ ، ص ٥٩ ، ٩٠ .

والعدد ٧٥ ، ٢٢ ديسمبر ١٩٦٤ . والعدد ٧٦ ، ٢٩ ديسمبر ١٩٦٤ ، ص ٢ ، ٣ والعدد ٨٣ ، ١٦ فبراير ١٩٦٥ .

وصحيفة الجمهورية بتاريخ ٢٤ يناير ١٩٦٣ ، وأول أبريل ١٩٦٥ .

..



- ومجلة القصة ، القاهرة ، يناير ١٩٦٥ .
- ومجلة المجلة ، أغسطس ١٩٦٦ .
- ٣٤ - نزار قباني ، الشعر قنديل أخضر ، دار الآداب  
بيروت ، ١٩٦٣ ، ص ٥١ .
- ٣٥ - مجلة الرسالة ، القاهرة ، ٢٨ مارس ١٩٤٩ .  
وكان ذلك بمناسبة نشر غنائيات لى بمجلة الأديب  
البيروتية جمعت فيما بعد ونشرت فى القسم  
السادس من المساء الأخير ( دار المعارف ، القاهرة ،  
١٩٦٣ ) .
- ٣٦ - صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، الخميس ١٢ مارس  
١٩٦٤ ، ص ٦ .
- ٣٧ - صحيفة الأخبار ، القاهرة ، ١٢ فبراير ١٩٦٤ ،  
ص ١٢ .
- ٣٨ - زكى نجيب محمود ، دفاع عن المعقول ، صحيفة  
الأهرام ، القاهرة ، ١١ يناير ١٩٦٣ .
- ٣٩ - عبد الرحمن الحميسى ، دعوة خطيرة لتخريب أرواح  
الشباب ، صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، ٣ يناير  
١٩٦٣ .
- ٤٠ - د . فؤاد زكريا ، اللا معقول وحياتنا المعاصرة ،  
مجلة الثقافة ، القاهرة ، العدد ٤٩ ، ٢٣ يونية  
١٩٦٤ .

# فهرس

## صفحة

٣	.. .. .	الجدور التاريخية لأدب اللامعقول
٢١	.. .. .	الاتجاهات التمهيدية فى أدبنا المعاصر
٢٩	.. .. .	اتجاه أثناء الحرب العالمية الثانية
٣٥	.. .. .	الاتجاه بعد الحرب العالمية الثانية
٥٣	.. .. .	الاتجاه فى الاسكندرية
٥٩	.. .. .	بعد منتصف القرن
٧٧	.. .. .	موقف النقد
٩١	.. .. .	المصادر والتعليقات

الحركة القومية للوزيع

١ - فرع شريفه	٢٦ شارع شريفه	شعاره ١٠٠٠٢٢	الفرع
٢ - فرع ٢٦ ريلوي	١٦ شارع ٢٦ ريلوي	٥٥٠٢٢	الفرع
٣ - فرع ميدان حراي	٥ ميدان حراي	١٢٥٣٥	الفرع
٤ - فرع الميدان	٢٤ شارع محمد بن العرب	٥١٢٤٨٧	الفرع
٥ - فرع السمورث	٢٥ شارع السمورث	٩١٠٥٢٦	الفرع
٦ - فرع عيسى	١٤ شارع السمورث	٩١٢٢٣٥	الفرع
٧ - فرع النصر	ميدان النصر		الفرع
٨ - فرع النصر	٥ ميدان النصر	٥٥٥٣١١	الفرع
٩ - فرع اسوان	السوق القاسي	٢٦٥٠	اسوان
١٠ - فرع الاسكندريه	١٩ في سكة وعلول	٢٥٦٠٥	الاسكندريه
١١ - فرع طنطا	سكة الساعه	٢٥٦١	طنطا
١٢ - فرع المنصوره	سكة الساعه		المنصوره
١٣ - فرع اسوط	شارع السمورث		اسوط

الجزائر	١٠ - مركز تونج الجزائر
مصر	١١ - مركز تونج لبنان
مصر	١٢ - مركز تونج العراق
سوريا	١٣ - مركز تونس الكبرى
لبنان	١٤ - مركز تونس الغربية للدراسات
العراق	١٥ - قاسم الرشد
الأردن	١٦ - مركز تونس
الكويت	١٧ - مركز تونس
السعودية	١٨ - مركز تونس
قطر	١٩ - مركز تونس
البحرين	٢٠ - مركز تونس
عمان	٢١ - مركز تونس
اليمن	٢٢ - مركز تونس
السودان	٢٣ - مركز تونس
إثيوبيا	٢٤ - مركز تونس
الكاميرون	٢٥ - مركز تونس
الكونغو	٢٦ - مركز تونس
الزائير	٢٧ - مركز تونس
موزمبيق	٢٨ - مركز تونس
أنغولا	٢٩ - مركز تونس
ناميبيا	٣٠ - مركز تونس
بوتسوانا	٣١ - مركز تونس
زيمبابوي	٣٢ - مركز تونس
ملاوي	٣٣ - مركز تونس
موزمبيق	٣٤ - مركز تونس
زيمبابوي	٣٥ - مركز تونس
ملاوي	٣٦ - مركز تونس
موزمبيق	٣٧ - مركز تونس
زيمبابوي	٣٨ - مركز تونس
ملاوي	٣٩ - مركز تونس
موزمبيق	٤٠ - مركز تونس
زيمبابوي	٤١ - مركز تونس
ملاوي	٤٢ - مركز تونس
موزمبيق	٤٣ - مركز تونس
زيمبابوي	٤٤ - مركز تونس
ملاوي	٤٥ - مركز تونس
موزمبيق	٤٦ - مركز تونس
زيمبابوي	٤٧ - مركز تونس
ملاوي	٤٨ - مركز تونس
موزمبيق	٤٩ - مركز تونس
زيمبابوي	٥٠ - مركز تونس
ملاوي	٥١ - مركز تونس
موزمبيق	٥٢ - مركز تونس
زيمبابوي	٥٣ - مركز تونس
ملاوي	٥٤ - مركز تونس
موزمبيق	٥٥ - مركز تونس
زيمبابوي	٥٦ - مركز تونس
ملاوي	٥٧ - مركز تونس
موزمبيق	٥٨ - مركز تونس
زيمبابوي	٥٩ - مركز تونس
ملاوي	٦٠ - مركز تونس
موزمبيق	٦١ - مركز تونس
زيمبابوي	٦٢ - مركز تونس
ملاوي	٦٣ - مركز تونس
موزمبيق	٦٤ - مركز تونس
زيمبابوي	٦٥ - مركز تونس
ملاوي	٦٦ - مركز تونس
موزمبيق	٦٧ - مركز تونس
زيمبابوي	٦٨ - مركز تونس
ملاوي	٦٩ - مركز تونس
موزمبيق	٧٠ - مركز تونس
زيمبابوي	٧١ - مركز تونس
ملاوي	٧٢ - مركز تونس
موزمبيق	٧٣ - مركز تونس
زيمبابوي	٧٤ - مركز تونس
ملاوي	٧٥ - مركز تونس
موزمبيق	٧٦ - مركز تونس
زيمبابوي	٧٧ - مركز تونس
ملاوي	٧٨ - مركز تونس
موزمبيق	٧٩ - مركز تونس
زيمبابوي	٨٠ - مركز تونس
ملاوي	٨١ - مركز تونس
موزمبيق	٨٢ - مركز تونس
زيمبابوي	٨٣ - مركز تونس
ملاوي	٨٤ - مركز تونس
موزمبيق	٨٥ - مركز تونس
زيمبابوي	٨٦ - مركز تونس
ملاوي	٨٧ - مركز تونس
موزمبيق	٨٨ - مركز تونس
زيمبابوي	٨٩ - مركز تونس
ملاوي	٩٠ - مركز تونس
موزمبيق	٩١ - مركز تونس
زيمبابوي	٩٢ - مركز تونس
ملاوي	٩٣ - مركز تونس
موزمبيق	٩٤ - مركز تونس
زيمبابوي	٩٥ - مركز تونس
ملاوي	٩٦ - مركز تونس
موزمبيق	٩٧ - مركز تونس
زيمبابوي	٩٨ - مركز تونس
ملاوي	٩٩ - مركز تونس
موزمبيق	١٠٠ - مركز تونس

مصر ٥٠ - عرش سبزو - لبنان ٥٠ - نهر لادي - الأردن ٥٠ - فلسطين ٥٠ - العراق ٥٠ - تونس ٥٠ - الكويت  
فلسطين ٥٠ - السودان ٥٠ - ليبيا ٥٠ - مصر ٥٠ - قطر ٥٠ - درهم ٥٠ - البحرين ٥٠ - تونس ٥٠ - عمان ٥٠  
٥٠ - اوسا ٥٠ - سبزو ٥٠ - اسرة ٥٠ - سنت - العراق ٥٠ - سبزو



يوسف الشاروني

● ولد منوف في ١٤ أكتوبر سنة

١٩٢٤ .

● ليسانس آداب « فلسفة » سنة

١٩٤٥ .

● عمل مديرا بوزارة التربية ، ثم

بالمجلس الاعلى للفنون والآداب .

● ترجمت قصصه الى كثير من اللغات

الاجنبية .

● مؤلفاته :

- المجموعات القصصية (العشاق

الخمس ، رسالة الى امرأة ،

الزحام ) .

- الدراسات : (دراسات ادبية،

دراسات في الادب العربي

المعاصر ، دراسات في الحب ،

دراسات في الرواية والقصة

القصيرة) .

- نشر غثنى (المساء الاخير) .

709  
06  
3281

0678841



0678841

يصدر قريبا

موسى مصرى

١٥ أكتوبر

الشمس

## المكتبة الثقافية

(جامعة حرة)

● خلاصة الفكر القومى والإنسانى

● تجعل المعرفة نعمة تعمق الشعور

بالحياة ، وسلاما يساعده على

الانتصار فى معركة الحياة

يشرف على السلسلة

الدكتور شكرى محمد عياد